REBOUND
PAT. NO. 3,161,423
SAN FRANCISCO PUBLIC LIBRARY
3 1223 00307 5919

Thomas MACE

MUSICK'S MONUMENT

VOLUME II

COMMENTAIRE ET TRANSCRIPTIONS

CENTRE NATIONAL DE LA RECHERCHE SCIENTIFIQUE

SAN FRANCISCO PUBLIC LIBRARY
3 1223 00307 5919

DATE DUE

SFPL	APR 12 '82		
SFPL	JUL 16 1983		
SFPL	MAY 11 '87		
SFPL	JUN 1 - '87		
SFPL	JUN 22 '87		
SFPL	AUG 4 - '88		
SFPL	AUG 26 '88		
SFPL	AUG 15 '89		

GAYLORD PRINTED IN U.S.A.

68-96

781 M15 v.2

650

Digitized by the Internet Archive
in 2024

https://archive.org/details/musicksmonument0002thom

Musick's Monument

COMMENTAIRE ET TRANSCRIPTIONS

COLLECTION
LE CHŒUR DES MUSES

Corpus des Luthistes français.

Adrien Le Roy :
- Fantaisies motets chansons et danses (Premier Livre, 1551).
- Fantaisies et danses (Instruction, 1568).
- psaumes (Tiers Livre, 1552 — Instruction, 1574).

Robert Ballard :
- Premier livre (1611).
- Deuxième livre et pièces diverses.

Dufaut : Œuvres.

Vieux Gautier : Œuvres.

En préparation :

Suite des Œuvres de Le Roy; Œuvres d'Albert de Rippe; Œuvres de J.-B. Besard; Nicolas Vallet et autres luthistes du XVII^e siècle.

Ont également paru dans la Collection du « Chœur des Muses » :

Psaumes de Pierre Certon réduits pour chant et luth, par Guillaume Morlaye.

Poèmes de Donne, Crashaw, Herbert, mis en musique par leurs contemporains.

Le luth et sa musique.

Musique et Poésie au XVI^e siècle.

La Musique Instrumentale de la Renaissance.

Les Fêtes de la Renaissance, Vol. I.

Fêtes et Cérémonies au temps de Charles Quint (Vol. II des Fêtes de la Renaissance).

La représentation d'Edipo Tiranno au Teatro Olimpico (Vicence, 1585), par Leo Schrade, avec la musique des Chœurs d'Andrea Gabrieli.

Musique des Intermèdes de « La Pellegrina », Florence, 1589.

L'Art du Ballet de Cour en France (1581-1643), par Margaret McGowan.

Dépôt légal. — 1re Edition. — 3e trimestre 1966
© Centre National de la Recherche Scientifique

Thomas MACE

Musick's Monument

VOLUME II

◆

Commentaire par

Jean JACQUOT

Transcriptions par

André SOURIS

◆

ÉDITIONS DU CENTRE NATIONAL DE LA RECHERCHE SCIENTIFIQUE
15, Quai Anatole-France — PARIS (VII[e])
MCLXVI

781
M15
n.2

SAN FRANCISCO
PUBLIC LIBRARY

3 1223 00307 5919

AVANT-PROPOS

J'espère que le commentaire qui suit rendra quelques services à tous ceux qui utiliseront cette merveilleuse source d'information qu'est *Musick's Monument*. J'ai cherché à situer l'homme dans son temps, et dans le paisible milieu universitaire où il a vécu, respectueux des traditions mais nullement fermé aux courants nouveaux. J'ai cherché à montrer combien les modes de pensée et de sensibilité que son livre révèle étaient caractéristiques de son siècle. Surtout je me suis efforcé de définir sous une forme condensée, et d'élucider, tout ce que l'ouvrage enseigne sur la pratique d'instruments dont on redécouvre aujourd'hui les qualités expressives et le riche répertoire.

Tout ce qui, dans les pages qui suivent, touche à la technique du luth et de la viole, doit beaucoup aux longues discussions que nous avons eues, André Souris, Monique Rollin et moi, au sujet des transcriptions et de l'interprétation des passages difficiles du texte.

Il m'est agréable aussi de remercier de leurs renseignements et de leurs conseils : R. T. Dart, W. K. Ford, Ian Harwood, Daniel Jourdain, E. D. Mackerness, Jeremy Noble, Diana Poulton et G. Thibault.

Le Dr R. Robson, Fellow de Trinity, a mis à ma disposition, avec beaucoup de courtoisie, le *Conclusions Book* de son Collège. L'aide de ma femme a été précieuse pour l'étude de ce document.

J. J.

TABLE DES MATIÈRES

VOLUME I

MUSICK'S MONUMENT

N. B. — Pour faciliter la consultation de l'ouvrage, on en donne ici une table renvoyant aux pages de l'original. On définit brièvement, et autant que possible dans les termes de Mace, le contenu des chapitres non pourvus de titre.

Epistle dedicatory (to God)

Epistle to all divine readers

Preface

Epistle to subscribers

List of subscribers

Epistle to the reader

Advertisement concerning the value and price of the book

FIRST PART. CHURCH MUSICK.

Parochial Musick

I. Concerning the Church-Psalms, in reference to the poetry, composing and singing of them 1

II. Concerning Parochial-Musick, viz. singing of the Psalms in the Church 3

III. Difficulty of singing in tune. St Paul's advice 5
IV. The example of David : the Temple of Jerusalem 7
V. An organ the best assistance to psalm-singing 9
VI. How to procure an organist 11
VII. How Psalms may be well performed in Churches without an organ. Benefits of musical education 13
VIII. Children should be taught to sing 15
IX. Songs as sacrifices of praise and thanksgiving 16
X. Concerning the great excellency and eminency of a psalm well sung. (In York cathedral during the siege.) 18

Cathedral Musick

XI. King Solomon's quire, the pattern of all cathedral musick. Excellence of English church musick. Insufficiency of most quires .. 21
XII. How to improve the condition of the singing-clerks 26
XIII. Epistle to despisers of this divine part of Musick 30

SECOND AND CIVIL PART : OR THE LUTE MADE EASIE

The Lute dyphone 32
A recreative praeludium : a dialogue between the Author and his Lute 33
The language of Musick 35
I. Reasons why the lute is no longer a difficult instrument 39
II. Aspersions against the lute answered 43
III. How to chose a good lute 48
IV. Concerning the mechanical order of the lute 54
V. Observations about keeping a lute 62
VI. Directions as to the well stringing of a lute 65
VII. How to place the frets 70
VIII. Lute-play. The posture. The hands 71
IX. Elements of tablature notation 74

X. Time values 77
XI. How to keep time well. Right hand fingering 80
XII. Flat-French-Tuning. Right hand practice 83
XIII. Left hand fingering and practice..... 84
XIV-XX. Seven preludes in different keys, for fingering 88-100
XXI. Full play 100
XXII-XXIII. The Graces 102-110
XXIV. A general rule for right hand fingering. Its exceptions 110
Voluntary play, illustrated in 4 preludes. Comparison of Musick to Oratory 115
First set, in C. The « Authors Mistress » and its occasion. Fugue, Humour and Form : advice to composers and players. Different sorts of lessons to be found in a set 120
XXV. Use of the interlude, between two suits in different keys 134
XXVI. Interludes from C to F 136
XXVII. Second Set in F..... 139
XXVIII. Interludes from F to A 143
XXIX. Third Set in A 146
XXX. Interludes from A to D 159*
XXXI. Fourth Set in D 156
XXXII. Interludes from D to G 161
XXXIII. Fifth Set in G 163
XXXIV. Interludes from G to E 167
XXXV. Sixth Set in E 169
XXXVI. Interludes from E to B 173
XXXVII. Seventh Set in B 176
New Tuning 181
XXXVIII. Set of lessons in the New Tuning 182
XXXIX. Translation from New Tuning to Flat Tuning 186
Translation from the Theorboe to the Lute 190

* *Sic*, for 154.

XL. Concerning the two last French Tunings, and which is the best. (Superiority of the Flat Tuning over the New Tuning) 191
XLI. Concerning the Dyphone or Double-Lute 203
XLII. Concerning the Theorboe 207
Tuning 209
A Fancy-Prelude 210
XLIII. Directions for playing a part upon the theorboe. Pitch of the solo, and of the consort instrument. Formation of chords upon every key. Dividing play upon cadences. The meaning of the figured bass 216

THIRD PART : CONCERNING THE VIOL AND MUSICK IN GENERAL

I. On modes and fashions. How musick is injured by unsuitable, or unequal instruments or numbers. What musick was better than now is. Equal and truly-sized viols. The organ and pedal-harpsicon. The upstart violin 231
A proper and fit musick-room 238
II. A further explanation of this musick-room 240
III. Use of a table organ in consort 242
IV. The best provision for viols 245
V. Advice to beginners 247
VI. The posture and stroke 247
The Tuning Viol-Play 250
VII. A lesson in tablature, explained in score (with perfect bass, and treble, quite through) 251
VIII. A Prelude or Fancy 255
IX. A Fancy (Harp-Way-Tuning-Sharp) 259

End of the Practical Part

X. The author's hope to publish a book of Viol Lessons. Musick's mystical and contemplative part. Mysterium Æternitatis. A persuasive adjunct to Christians who are in a mistake, concerning the worth of Musick, rightly used 264

VOLUME II
COMMENTAIRE ET TRANSCRIPTIONS

Avant-Propos VII

Chapitre I

Mace et la musique de son temps XIX
L'Homme XXVI
Mace et la vie universitaire à Cambridge XXXI
Apologie de la musique sacrée XXXV

Chapitre II

Mace et le luth français en Angleterre XLI
Le luth de Mace et ses accords LII
Le choix d'un luth et son entretien LVI
Les éléments du jeu LX
Les grâces (tableau des ornements et autres signes) LXIII
Remarques sur l'improvisation, la composition, et l'interprétation LXVI
Le théorbe LXVIII
Projet d'auditorium. La musique d'ensemble LXIX
L'orgue et le clavecin LXXI
La viole LXXII
Pièces manuscrites pour la viole LXXIV
Un « verse anthem » de Mace LXXVII

TRANSCRIPTION DES PIÈCES DE « MUSICK'S MONUMENT »

N. B. — Cette table renvoie aux pages de la transcription. Dans celle-ci, la référence à la page correspondante de l'original est indiquée en tête de chaque pièce.

POUR LE LUTH (FLAT FRENCH TUNING)

Sept préludes 1-4

Quatre préludes (en Ut) 5-6

Première suite (en Ut)

Prélude 7
I. The Authors Mistress 8
II. The Off-spring 8
III. The Cozen-German 9
IV. Courante 9
V. Courante (I like my humour well) 10
VI. Courante 11
VII. Tattle de moy 11

Six interludes (d'Ut à Fa) 12-14

Deuxième suite (en Fa)

I. Prélude 15
II. Allemande 15
III. Air 16
IV. Air 16
V. Courante 17
VI. Tattle de moy 18

Six interludes (de Fa à la) 19-21

Troisième suite (en la)

I. Prélude 22

II. Allemande 22
III. Courante 23
IV. The Penitent (Gaillarde) 24
V. Hab-nab 26
VI. (Lent) 26
VII. Tattle de moy 27

Six Interludes (de la à ré) 28-29

Quatrième suite (en ré)
I. Prélude 30
II. Allemande 31
III. Gaillarde 32
IV. Courante 33
V. Courante 33
VI. Sarabande 34
VII. Tattle de moy 35

Six interludes (de ré à Sol) 36-37

Cinquième suite (en Sol)
I. Prélude 38
II. Allemande 38
III. Air 39
IV. Courante 40
V. Sarabande 41
VI. Tattle de moy 41

Six interludes (de Sol à mi) 42-44

Sixième suite (en mi)
I. Prélude 44
II. Allemande 45
III. Air 46

IV. Gaillarde 47
V. Sarabande 48
VI. Tattle de moy 48

Six interludes de ma a (si) 49-51

Septième suite (en si)

I. Prélude 51
II. Allemande 52
III. Allemande 53
IV. Courante 53
V. Air 54
VI. Ringing, or Bell-galliard 55
VII. Sarabande 56
VIII. Tattle de moy 56

POUR LE LUTH NEW TUNING

Suite (en mi)

I. Prélude 57
II. Allemande 58
III. Air 58
IV. Courante 59
V. Sarabande 61
VI. Tattle de moy 61

Leçon 62

The Nightingale 63

POUR LE THÉORBE

Fantaisie-prélude 65-72

POUR LA VIOLE

Leçon (tuning viol-play) 73
Fantaisie (viol-play) 73-75
Fantaisie (harp-way-tuning) 76-79

PIÈCES MANUSCRITES POUR LA VIOLE
(Extraites de Dd.6.48, Cambridge University Library)

Saraband M. Mace 82
Lamberts Lady Tho. Mace 83
Preludium Tho. Mace 84
(sans titre) Tho. Mace sen. 85
(sans titre) Tho. Mace sen. 86
(sans titre) 87
Ayre T. M. 88
The Saraband 89
A Laborinth Tho. Mace sen. 90
(sans titre) Tho. Mace sen. 92
(sans titre) Tho. Mace sen. 93
Sr Leavis Tho. Mace sen. 94
(sans titre) Tho. Mace sen. 95
Saraband 97
(sans titre) 98

VERSE ANTHEM

I heard a voyce (Peterhouse music, Cambridge University Library) 102

CHAPITRE I

MACE ET LA MUSIQUE DE SON TEMPS

Le nom de Mace est familier à tous ceux qui s'intéressent à la vie musicale du XVII^e siècle. On tient *Musick's Monument* pour un témoignage incomparable sur une manière de sentir, et de jouer, qui était en train de disparaître au moment où il fut écrit. On cite volontiers les passages qui décrivent le répertoire et la disposition d'esprit des cercles d'amateurs, au temps où la viole et le luth étaient encore les instruments-rois (III^e Partie. Ch. I). Ces pages exaltées justifient le titre d'un livre que Mace élève comme un monument à une musique menacée d'un injuste oubli. La verve polémique avec laquelle il s'attaque à la suprématie du violon, et à l'emploi d'un style brillant et tout extérieur, font de lui un champion du passé contre le présent. Un présent dans lequel il voit une décadence, le triomphe de modes fondées sur le caprice et l'ignorance, et non la raison. Nous reviendrons sur la portée de ces critiques. Retenons pour l'instant qu'il livre un combat d'arrière-garde, avec le sentiment de figurer parmi les derniers témoins d'une époque révolue.

A la date où il compose son ouvrage (entre 1672 et 1675) les efforts de renouvellement de l'art musical qui coïncident avec la Restauration et le rétablissement de la Chapelle Royale sont loin d'avoir encore porté tous leurs fruits. Blow est au début de sa carrière. Purcell est encore enfant et c'est une dizaine d'années plus tard que paraîtront ses sonates où les ressources du violon et du style italien sont mises au service d'une musique qui, pour la gravité et l'inspiration soutenue, ne le cède en rien à celle dont Mace voulait perpétuer le souvenir. Ce dernier admet d'ailleurs qu'on use avec discernement du violon dans des ensembles de chambre. Ce qui le met hors de lui c'est l'emploi d'une bande de violons pour jouer des airs à danser qu'il juge dénués de toute subtilité contrapuntique. Ce qui le hérisse c'est le timbre pénétrant du violon, le volume sonore considérable des orchestres où il domine, le déséquilibre

qu'il introduit, si l'on n'y prend garde, dans de petits ensembles où figurent des instruments moins puissants. Tout ceci lui paraît incompatible avec l'esprit de la musique qu'il affectionne, d'où une gaîté modérée n'est pas proscrite, mais qui exige surtout l'intimité et le recueillement. Si sa réaction est si vive, c'est qu'il sent menacé l'*ethos* même de cette musique où le jeu en *consort* suppose une égale participation des interprètes sur un ton de conversation courtoise, où le solo se situe volontiers au niveau de la confidence. Sans doute l'attitude de Mace est-elle celle d'un homme vieillissant, convaincu de la supériorité de ce qu'il a pratiqué et aimé dans sa jeunesse. Qu'oppose-t-il à des nouveautés qu'il désigne d'une manière générale et assez imprécise ? Pour la musique d'église qu'il connaît bien pour l'avoir chantée toute sa vie, la tradition qu'il invoque remonte à une bonne centaine d'années (Ire Partie, ch. XI). Il s'agit donc des œuvres composées sous les règnes d'Elisabeth Ire et des deux premiers Stuarts et conservées dans les chanteries des cathédrales ou des collèges universitaires, soit en manuscrit, soit dans le recueil publié en 1641 par John Barnard. Mace évoque sans les nommer les auteurs qui, dit-il, ne seront jamais surpassés. Or on sait que l'activité créatrice des plus éminents, Byrd, Morley, Tomkins (1), Weelkes, Orlando Gibbons, se situe dans le dernier quart du XVIe siècle et le premier quart du XVIIe. On sait aussi que l'usage de la polyphonie vocale dans le service sacré a été interrompu durant la période républicaine, de 1644 à 1660. A la date où écrit Mace, la musique religieuse issue de la Restauration est encore à ses débuts, et les *anthems* de Pelham Humfrey pour la Chapelle Royale en sont les premières œuvres marquantes. La tradition à laquelle il se réfère est donc, pour l'essentiel, celle de la période élisabéthaine et jacobéenne. La polyphonie sacrée de la Renaissance finissante est un langage qui, de par ses fonctions de chantre, lui est depuis longtemps familier, et qui, si l'on tient compte de sa piété, correspond à des dispositions intérieures profondes.

Son expérience de luthiste remonte à 1620 environ (2). Il cite John Dowland et Robert Johnson avec déférence (p. 34). Il connaît l'accord ancien qu'employait l'école élisabéthaine puisqu'il le compare à celui du théorbe (p. 207). Mais les deux accords qui forment la base de son enseignement sont d'origine française et font leur apparition, respectivement, dans les années 1620 et 1630. Et il rend hommage au talent de Jacques Gaultier, qui fut luthiste à la cour d'Angleterre de 1617 à 1647. Bref il appar-

(1) Ce dernier vit jusqu'en 1656 et sa *Musica Deo Sacra* paraît en 1668, mais par leur style et, dans la majorité des cas, par leurs dates, ses œuvres religieuses se rattachent à la période que nous venons de définir. — Il faudrait, pour être complet, mentionner le nom de William Child, déjà actif sous le règne de Charles Ier.

(2) P. 39. Sauf indication contraire, toutes les références entre parenthèses dans le texte sont aux pages de *Musick's Monument*.

tient à une période où, dans son pays, le luth est placé sous l'influence des œuvres et du goût français. On peut même dire qu'il survit à cette période, puisque dans son livre il se plaint de voir le luth de plus en plus négligé. Par contre, en tant que violiste, il a fait partie de cercles d'amateurs qui sont, au moment où il en décrit la disposition d'esprit et le répertoire, en voie de disparition, mais où la tradition anglaise est demeurée longtemps vivace. Il indique sa prédilection pour les pièces sérieuses d'inspiration ou graves d'allure, telles que les fantaisies, les pavanes, les allemandes, destinées à des ensembles homogènes de violes de gambe. On sait que les Anglais ont composé pendant près d'un siècle et demi pour ce groupe instrumental des *fancies* d'une écriture polyphonique serrée. Avant de cultiver la sonate à l'italienne, le jeune Purcell en a donné (en 1680) un cycle complet qui porte un genre voué à la disparition à son plus haut degré de perfection expressive. Mais il est significatif que ses Sonates aient trouvé éditeur, et que ses Fantaisies soient restées inédites jusqu'en notre siècle où on les a redécouvertes.

Mace ne mentionne pas les maîtres les plus anciens du genre, Taverner, Tallis et Tye, ni même Byrd, mais il cite (p. 234) des musiciens actifs pendant le premier tiers du XVII^e siècle, comme le second Alfonso Ferrabosco, John Ward, Thomas Lupo (3), William White, Richard Deering, John Cooper qui se faisait appeler Coperario (4). Et il ajoute les noms de compositeurs dont l'activité fut plus tardive, ou dura plus longtemps. William Lawes, qui était au service de Charles I^er et fut tué dans la Guerre Civile, Christopher Simpson dont le traité, *The Division violist,* eut sa première édition en 1659, enfin John Jenkins qui touchait la fin d'une longue carrière quand parut *Musick's Monument.* Ces trois derniers sont également cités avec admiration dans une autre partie de l'ouvrage (p. 151).

Mace nous dit qu'il aurait pu ajouter à cette liste beaucoup d'autres compositeurs éminents, mais elle suffit à indiquer la continuité d'une tradition, en même temps qu'une certaine mesure de renouvellement à l'intérieur de celle-ci. Plusieurs des musiciens cités ont composé des madrigaux, ou des airs pour les masques de cour, et sont ouverts à l'influence péninsulaire. La mention, après Coperario qui avait cru devoir italianiser son nom, d'un certain Monteverdi, fameux auteur italien, révèle une

(3) On ne sait si les œuvres pour violes qui portent ce nom sont du premier ou du second Thomas de la famille, ou des deux. L'un fut musicien à la Cour à partir de 1593 et mourut en 1628, l'autre à partir de 1605 et mourut en 1660.

(4) *Jacobean Consort Music,* éd. Thurston DART et William COATES (*Musica Britannica,* IX, 1955), donne un choix représentatif des œuvres de cette période. Pour l'ensemble du XVI^e siècle et du XVII^e, voir Ernst H. MEYER, *English Chamber Music,* London, 1946. Dans les notes qui suivent, le lieu de publication ne sera pas indiqué lorsqu'il s'agira de Londres.

curiosité, dans les cercles que Mace a fréquentés, pour les innovations en matière de chant accompagné dont les derniers recueils de madrigaux du maître donnent l'exemple. Il est significatif aussi que, venant à parler de la partie vocale de ces séances de musique, il cite (pour la seconde fois) Richard Deering dont les *Cantica Sacra* avec basse continue, qui font l'objet de son admiration, portent la marque, dans leur style, du séjour prolongé de cet auteur en Italie et aux Pays-Bas catholiques. Quant à William Lawes, il apparaît aujourd'hui comme l'un des esprits les plus originaux et les plus profonds de la période intermédiaire entre l'ère élisabéthaine et la Restauration. Il compose pour des *consorts* homogènes de violes mais, s'engageant dans la voie tracée par son maître Coperario, il combine aussi, dans divers rapports, les violons et les basses de violes avec l'orgue, la harpe, ou le théorbe (5). John Jenkins, compositeur abondant, dont l'activité s'étend sur plus de cinquante années, contribua, au dire de son élève, Roger North, à introduire dans cette musique d'ensemble un style moins austère : il évolua longtemps avec son siècle mais vécut jusqu'à un âge si avancé qu'il finit par être dépassé (6).

Mace et ses partenaires eurent sans doute aussi, dans leur jeunesse, le sentiment d'appartenir à une « nouvelle vague » et surent, par la suite, s'adapter jusqu'à un certain point aux goûts nouveaux. Malgré une prédilection marquée pour la « musique grave » et les chants sacrés, ils ne dédaignaient pas les airs plus vifs, les danses plus gaies et plus alertes qui appelaient l'accompagnement du clavecin plutôt que de l'orgue. Les suites pour luth de Mace (où il est limité il est vrai par son inspiration un peu courte et par les exigences de la pédagogie) font une large place à ces genres plus légers. Il enseigne dans son livre les éléments de la basse-continue et du jeu soliste sur la « lyra-viol », qui continuait à jouir d'une vogue déjà assez ancienne et permettait d'assez brillantes exhibitions de virtuosité.

Pour saisir le point de rupture, le moment où l'adaptation au cours nouveau est devenue impossible, il faut se référer encore à North. Celui-ci, plus jeune que Mace d'une bonne trentaine d'années, a reçu les enseignements de Jenkins. Il est encore capable d'apprécier, avec plus de recul et de détachement que Mace, ces vieilles *fancies* dont les recueils manuscrits n'intéressent plus personne, et qui servent à confectionner des cerfs-volants, ou à flamber les poulets (7). Il parle, avec une ironie mêlée de ten-

(5) Le choix de ses œuvres pour musique de chambre, édité par Murray Lefkowitz dans *Musica Britannica* (XXI. 1963) donne une idée de la variété de ces combinaisons. On se référera également au livre de Lefkowitz, *William Lawes*, 1960.

(6) *Roger North on Music. Being a selection from his essays written during the years 1695-1728*, ed. John Wilson, 1959, p. 21.

(7) *Ibid.*, p. 290.

dresse, des amateurs du temps de Mace, comme son grand-père Dudley, 3e baron North, qui tenait sa partie de dessus dans un ensemble de six violes soutenues par l'orgue ou le clavecin (le violon n'ayant fait qu'une apparition timide, et tardive, dans ces concerts). Il ne conteste pas que cette musique un peu soporifique et chevrotante ait pu procurer un contentement paisible à ses interprètes. (Ces concerts avaient lieu, par beau temps, dans un coin du parc significativement désigné du nom de Tempé). Ce qui lui manque, à son goût, c'est l' « air », c'est-à-dire la vivacité, la légéreté, le relief bien accusé de la ligne mélodique principale, et la « battuta », c'est-à-dire la vigueur des accents rythmiques. Les anciennes fantaisies lui font penser à l'écoulement d'un flot sans hâte où la mesure est à peine perceptible, et où les voix multiples se fondent en une tranquille harmonie (8). A son avis ce qui manque aux vieux maîtres anglais, comme Jenkins, c'est le feu, la furie des Italiens, et leur hardiesse dans l'usage des dissonances et des grands intervalles (9).

Témoin d'une révolution du goût à peine commencée quand Mace écrit, North, tout en affirmant sa préférence, est pénétré de la relativité des jugements musicaux, à commencer par les siens propres, et de la nécessité d'une évolution, alors que Mace tente de s'y opposer au nom de la raison, et de l'excellence des œuvres du passé. C'est pourquoi les souvenirs personnels de North tendent à prendre la forme d'une esquisse historique et nous aident à comprendre, mieux que nul autre témoignage, la transformation du goût des amateurs, de la Restauration jusqu'au tournant du siècle. Comme on s'est référé souvent à ses mémoires il suffit de rappeler quelques étapes. North distingue une première phase, où prime l'influence française, favorisée par le retour de Charles II qui tint, comme son hôte Louis XIV, à posséder une bande de violons et encouragea la composition pour de tels ensembles (10). Les œuvres de Lully pour les violons jouirent alors d'une grande vogue et servirent de modèles (11). Les ouvertures et intermèdes symphoniques brillants ne trouvèrent pas seulement leur place au théâtre et dans les divertissements, ils rehaussèrent l'éclat des odes anniversaires et de la musique sacrée (12).

Le violon tendait aussi à s'imposer comme instrument soliste. Il eut ses virtuoses : Baltzar de Lübeck, John Banister, l'un des violons de Charles II, qui organisa des concerts à partir de 1672, enfin Nicola Matteis qui vint s'établir à Londres à peu près

(8) *Ibid.*, p. 11 et n° 4.
(9) *Ibid.*, p. 297.
(10) *Ibid.*, p. 299-300. La musique royale comportait déjà, du temps de Jacques Ier et de Charles Ier, une bande de 12 violons. Ce qui augmente, sous le règne de Charles II, c'est le nombre des violonistes et l'importance attachée à la composition pour cet instrument.
(11) North, *op. cit.*, p. 301.
(12) *Ibid.*, p. 300, n° 41.

au même moment, et se fit entendre dans ses compositions, qui furent publiées à partir de 1676 mais qui sur le papier ne donnent qu'une idée imparfaite de son style prestigieux. Toujours selon North il fut le principal responsable de la conversion des Anglais du goût français au goût italien (13). Cependant des sonates de Cazzati et Vitali (14) avaient commencé assez tôt à pénétrer en Angleterre. Dans ses nobles sonates, Purcell avait cherché à imiter le style italien, mais elles restaient trop imprégnées à son gré de la veine anglaise (15). Enfin vinrent les sonates de Corelli qui sont toujours considérées, dit North, comme le sommet de l'art instrumental (16).

Il est possible que Mace, qui a vécu longtemps après la publication de son livre, aît connu et apprécié les sonates de Purcell et de Corelli. Mais au moment où il écrit, durant les années décisives où le violon fait sa percée en Angleterre, il ne le connaît, semble-t-il, que par des suites d'orchestre de caractère divertissant, ou par des exhibitions de virtuosité. Et comme nous l'avons vu il condamne surtout son usage inconsidéré, qui introduit un déséquilibre dans les ensembles traditionnels. Incapable de prévoir, à la date où il compose son ouvrage, le nouvel essor de la musique de chambre qui va coïncider avec la victoire du violon, il se fait l'apologiste de la musique du passé, et d'instruments voués à tomber dans l'oubli, comme le luth et la viole.

Cependant ce serait porter un jugement sommaire que de ne voir en lui que le survivant de temps révolus. D'abord il a une supériorité sur North. Celui-ci accepte en fin de compte que les seules importations italiennes alimentent la vie musicale anglaise et ne voit dans la carrière de Purcell qu'un épisode qui eut été plus important si celui-ci avait su se rendre plus tôt et plus parfaitement maître du style italien. Mace appartient au contraire à une génération où les musiciens s'attachaient à assimiler les apports de l'Italie et de la France, mais en les intégrant à leur tradition. Lui-même, par l'invention naïve du luth « dyphone », cherche à concilier symboliquement le luth anglais et le français (p. 206). Composant dans la veine française il fait, sur un plan modeste, acte de créateur. D'autre part il fait appel à la postérité, il espère que la roue de la Fortune fera un tour complet et que l'on redécouvrira la musique et les instruments du passé. C'est dans cette attente qu'il leur adresse un monument. Et il faut bien reconnaître que sur ce point les siècles lui ont rendu justice. Mais il fait plus, il trans-

(13) *Ibid.*, pp. 300-305, 307-310. Ses *Ayrs for the Violin* (1676) sont pour violon accompagné d'une basse. Un deuxième recueil parut en 1685. Ces *Ayrs* pouvaient être joués en concert (voir plus bas n. 27). Une seconde partie de violon fut ajoutée deux ans plus tard aux *Ayrs* de 1685.

(14) *Ibid.*, pp. 302 n. 47, 351.

(15) *Ibid.*, pp. 307 et n. 57, 310 n. 65.

(16) *Ibid.*, pp. 310-311. — On pourra se référer à mon article ancien : « *Musick's Monument* de T. M. et l'évolution du goût musical en Angleterre », *Revue de Musicologie*, Juil. 1952, pp. 21-37.

met un savoir, fruit d'une longue pratique, qu'il reste à peu près seul à connaître encore et qu'il sauve ainsi de l'oubli. Enfin, par son double appel à la raison et à l'expérience, par son goût de la description précise, il est en profond accord avec le siècle où fut fondée la Société Royale (The Royal Society of London for improving Natural Knowledge). Il l'est aussi par ses inventions, par l'intérêt qu'il porte au perfectionnement des instruments, à l'aménagement des salles de musique et à l'amélioration de leur acoustique. Son projet de salle de concert où les auditeurs seraient nettement séparés des musiciens atteste qu'il évolue avec son temps. En effet l'idée de concerts publics (distincts des séances de musique plus ou moins improvisées où interprètes et auditeurs se coudoient) est toute nouvelle. Et les premiers concerts publics anglais dont on ait connaissance, ceux que John Banister organisait à Londres, sont exactement contemporains du livre de Mace. Son souci du progrès et de la commodité du public se manifeste encore dans son ouvrage sur l'amélioration des routes (17).

D'autre part lorsqu'il fait de la musique un symbole de l'ordre cosmique et de l'ordre humain, et non un simple plaisir esthétique, il s'exprime en héritier d'une tradition longtemps vivace en Angleterre et dont il est l'un des derniers représentants. Il voit dans le langage musical l'instrument d'une connaissance intuitive, assimilable à l'expérience religieuse. Et à cet égard il possède des affinités avec un poète « métaphysique » comme George Herbert, et un philosophe platonicien comme Henry More.

Le style de Mace est caractéristique de son temps. Son livre contient d'innombrables redites qui ne sont pas toutes attribuables au souci pédagogique clairement formulé (Préface) de répéter inlassablement à ses élèves ce qui doit être retenu. Cependant sa lecture est souvent une source de délectation parce que Mace s'y livre tout entier, dans sa singularité comme il le faisait sans doute au cours de ses leçons, avec ses anecdotes, ses facéties, ses humeurs, son entêtement sur les points qui lui tiennent à cœur, mais sur un ton où domine la bonhomie et la vivacité d'un esprit toujours en éveil, pour ce qui touche aux subtilités de son art. Par son ton familier, souvent proche de la langue parlée, son livre fait penser aux Journaux d'Evelyn et de Pepys. D'autre part il conserve un goût de la syntaxe complexe, des longues périodes où abondent les propositions subordonnées et les enclaves, qui commence à devenir archaïque. A cet égard son style fait penser à celui d'auteurs réputés excentriques comme Richard Burton ou, toutes proportions gardées, Sir Thomas Browne. La typographie, avec la pléthore de majuscules, d'italiques, de parenthèses, l'emploi constant des marginalia, nous semble

(17) *Profit, Conveniency and Pleasure to the whole Nation, being a short rational discourse lately presented to His Majesty concerning the Highways of England, 1675.*

ajouter à l'élaboration et à la singularité de l'expression, bien qu'on doive faire ici la part des habitudes de l'époque. Cependant ce style peut devenir extrêmement concret et précis dans la description des techniques de la facture ou du jeu.

L'HOMME

Mace se révèle donc dans son livre où l'on trouve aussi un certain nombre de détails sur une vie qui demeure assez mal connue (18). Le portrait gravé par W. Faithhorne d'après le tableau peint par Henry Cooke, qui sert de frontispice, porte la mention « AEtat. suae 63 ». Le livre ayant paru en 1676 il serait né, au plus tard, en 1613. L'ouvrage fut composé au cours de l'année 1672 (p. 45) bien que certains passages n'aient été écrits qu'en 1675 (p. 39). Ceci laisse une marge de quelques années, entre la conception du livre et sa publication, pour l'exécution de la gravure destinée à l'orner. Et il se peut très bien que le portrait ait été peint avant 1672.

D'autre part, selon la page de titre, Mace était « one of the Clerks of Trinity Colledge, in the University of Cambridge ». Autrement dit il était « vicar choral » ou « singing-man », c'est-à-dire membre du chœur de la chapelle du collège. Il fait état, p. 5, d'une expérience de plus de 50 années dans l'art du chant. Il serait donc devenu enfant de chœur, selon la date de rédaction de cette page, entre 1621 et 1625. Il déclare aussi, p. 39, qu'en 1675 cela faisait 54 ans qu'il avait commencé à apprendre le luth. Il aurait donc fait ses débuts sur l'instrument en 1621.

Le *Conclusions Book* de Trinity College, où étaient inscrites les décisions prises par le « Master » et les « Senior Fellows », fournit des renseignements précieux sur la carrière de notre auteur (19). Voici le relevé des passages qui concernent des enfants de chœur, ou des chantres, du nom de Mace :

November 16, 1624. « Mase then chosen chorister ».

(18) Outre le *Dictionary of National Biography*, voir Henry Watson, « T. M.: The Book, and the Instruments », *Proceedings of the Musical Association*, 1908-9, pp. 87-107, E. D. Mackerness « T. M. : Additions to a Biography », *Monthly Musical Record*, Feb. 1953, pp. 43-46, et J. Jacquot, art. « T. M. » dans MGG.

(19) Ian Harwood m'avait aimablement signalé la présence, dans ce document, de deux références à Mace. Nous avons pu, ma femme et moi, l'examiner dans son ensemble, grâce à l'obligeance du Dr R. Robson.

March 20, 1626 (1627 n. s.). « Mace was chosen into the singing-man's place which Marston hadd and likewise into one of the Beadesmens places that were void ».

April 2, 1630. « It was agreed that Rosse should be chosen chorister in Mace's place to enter presentlie ».

August 1, 1635. « Jeffrey Allett chosen Beadsman in Stephen Mace's room ».

August 10, 1635. « Thomas Mace chosen singing man into Stephen Mace's place ».

January 10, 1639 (1640 n. s.). « Thomas Mace was chosen into the place of a tenor and John Benne into the place of a contra tenor in which Mace was before ».

April 17, 1706. « Agreed by the Master and Seniors that Crow have the singing man's place voided by Mr Mace; and Brasier have the singing boy's place voided by Crow ».

Le Mace qui devient à la fois « singing-man » et « beadsman » en 1626 (1627) est certainement le Stephen Mace, remplacé en 1635 par Thomas comme « singing-man ». Ce ne peut être le « Mase » choisi comme enfant de chœur en 1624, et nous inclinons à croire qu'il s'agit ici de Thomas, remplacé comme choriste en 1630, sans doute parce que sa voix muait, et qui trouve un emploi de chantre lors de la retraite, ou du décès, de son parent Stephen. On peut donc supposer que Mace avait une quinzaine d'années en 1630, qu'il était né vers 1615 et était devenu choriste à neuf ans environ. Il aurait commencé le luth vers six ans, avant de devenir choriste; il serait donc né dans une famille où l'on cultivait la musique.

« Mr Mace », remplacé comme « singing-man » en 1706, est-il notre auteur ? Comme aucun Mace n'est mentionné dans le *Conclusions Book* entre 1639 et cette date, et que par conséquent on n'y trouve aucune information sur son remplacement avant cette date, ou sur la désignation d'un autre Mace comme enfant de chœur ou chantre, il s'agit très probablement de lui. Il est tout à fait exceptionnel que le nom d'un chantre soit précédé, dans ce registre, du titre de « Mr », qui est un signe de la considération qu'on lui témoignait. A l'âge de 91 ans environ, il n'exerçait vraisemblablement plus ses fonctions, mais était maintenu dans le poste et bénéficiait d'une rémunération qui l'aidait à vivre. S'il en était ainsi son remplacement aurait certainement suivi sa mort, bien que celle-ci ne soit pas spécifiée comme c'est parfois le cas (20).

Son frère Henry eut une carrière analogue à la sienne. Il le mentionne comme « clerk » et « sub-chantor » de la cathédrale d'York (21). Henry eut deux fils, Phineas et

(20) Par exemple : June 8, 1697 « that Thomas Caiton be mad singing man in the room of Reed lately deceased » ; May 3, 1704 « Porter made chorister in the place void by the death of Denson ».

(21) Voir la liste des souscripteurs, et l'annonce de *Musick's Monument* à la fin de *Profit, Conveniency and Pleasure...*, où il le donne aux souscripteurs comme l'un des cinq dépositaires de son livre.

Charles, qui tous deux firent des études à Cambridge, à St-John's College, où ils avaient été admis comme boursiers (sizars), respectivement, en 1657 et 1674, et devinrent ministres du culte anglican (22). Plusieurs liens rattachent donc sa famille à l'Eglise et à l'Université, en même temps qu'à la profession musicale.

Sa femme vivait dans le Yorkshire avant leur mariage, qui était tout proche lorsqu'il composa *The Author's Mistress*, pièce vieille de 40 ans quand il écrivait son livre (p. 122). Il s'agit peut-être de Beatrice Hurleston qui épousa un Thomas Mace en 1633, ce qui cadrerait pour les dates. Mais il y avait alors plusieurs familles du nom de Mace dans le Yorkshire, aussi bien que le Cambridgeshire (23).

C'est à York que se trouve notre musicien en 1644 lors du siège de la ville par les troupes parlementaires (p. 18). Cambridge passa sans combat sous le contrôle des Puritains, tandis que le Yorkshire demeura au pouvoir du Roi pendant la première phase de la Guerre Civile. Ceci explique peut-être que Mace ait quitté Cambridge, ville favorable aux Parlementaires mais dont l'Université était dans sa majorité fidèle au Roi. Cependant si dès 1642 se produit dans les collèges un mouvement d'exode, celui-ci paraît dû, pour une bonne part, à la présence de la peste (24). Le *Conclusions Book* de Trinity est interrompu du 19 décembre 1643 au 1er octobre 1645, et à cette date le « master » et les « fellows » avaient été remplacés par d'autres, dont les convictions politiques et religieuses étaient conformes aux exigences du nouveau régime. De 1645 à la Restauration ce Registre ne fait aucune allusion au chœur. Les informations que l'on possède sur King's College donnent une idée de ce qui a pu se passer à Trinity. Le nombre des enfants de chœur déclina à partir de 1645 et au bout d'une dizaine d'années il n'en restait plus. Le nombre des chantres déclina d'abord puis se maintint à 5 et il y eut même des remplacements. En somme le rôle et le nombre des chanteurs fut considérablement réduit mais les « singing-men » ne furent pas systématiquement privés de leur emploi (25).

Mace était de retour à Cambridge avant mai 1647, puisque à cette date il commence à donner, à raison de 10 séances par mois, des leçons de chant au Dr John Worthington, alors « fellow » d'Emmanuel College. Ces leçons se poursuivent jusqu'en novembre, et le 20 novembre de l'année suivante Mace commence à lui apprendre la viole.

---

(22) D'après Venn, *Alumni Cantabrigenses*, Mace mentionne également son cousin Thomas, marchand à Norwich, parmi les dépositaires de son livre. Le Phineas Mace, « clerk » dans le Nottinghamshire, qui figure parmi les souscripteurs, ne peut être le fils de Henry, qui était « rector ».

(23) Power's *Marriage Licences*, cité par E. D. Mackerness, *art. cité*.

(24) F. J. Varley, *Cambridge during the Civil War*, 1935.

(25) Lettre de J. Saltmarsh, « fellow » de King's College, reproduite en Appendice par Percy A Scholes, *The Puritans and Music*, 1934.

En 1664, à la St-Michel, il fut élu pour un an, avec Samuel Newton, trésorier de la ville de Cambridge. Le 16 août 1667 il fut nommé bailli d'un village voisin, Reach Fair, mais il invoqua le privilège ecclésiastique pour refuser. En 1675 il habitait avec son épouse une maison dans la paroisse de St-Buttolph, près de Queen's College. Ils avaient plusieurs enfants. Son plus jeune fils, John, avait appris le luth et la viole dans son livre, avant qu'il ne soit imprimé (p. 45).

A la fin de *Profit, Conveniency and Pleasure...* paru en 1675, il annonce qu'il a déjà recueilli de deux à trois cents souscriptions à *Musick's Monument* au prix de 12 shillings, broché, avec la possibilité de le faire relier, par son entremise, à Londres ou à Cambridge. Les souscripteurs pourront retirer leur exemplaire à Cambridge, chez lui; à York, chez son frère Henry; à Norwich, chez son cousin Thomas; à Nottingham, chez son ami William Graves, « alderman » de la ville, enfin, à Londres, chez son ami James Hart, gentilhomme de la Chapelle Royale. Mace résida à Londres pendant l'impression du livre, et y donna des leçons (26). Le 5 mai 1675, il avait obtenu la licence de Roger l'Estrange, censeur de l'impression musicale, qui était un excellent violiste (27). Le livre dut paraître vers le 10 mai 1676, bien que Mace l'eût annoncé pour le mois d'août de l'année précédente, puisque durant les trois premiers mois, c'est-à-dire avant le 10 août 1676, le prix de souscription devait être maintenu, pour être augmenté ensuite (28). Selon la liste qui figure dans les pages liminaires, Mace vendit 304 exemplaires par souscription. Il avait laissé une page pour ajouter celles qui lui seraient parvenues tardivement, mais cette page resta blanche et, comme nous le verrons, Mace se trouvait à la fin de sa vie avec une certaine quantité d'invendus.

On perd la trace de Mace, après la publication de son livre, jusqu'au moment où, âgé de 77 ans, il vint s'installer pour quatre mois à Londres « in Devereux Court, next the Grecian Coffee-house at the Temple back-gate », dans l'espoir de vendre sa collection d'instruments et de livres de musique, et le lot des exemplaires restants de *Musick's Monument.* L'histoire nous est contée dans un prospectus malheureusement non daté (29). Burney le date de 1690 parce qu'il suppose que le portrait qui représente Mace à 63 ans fut fait l'année où parut *Musick's Monument.* Si notre estimation de son âge est exacte, cette vente eut lieu en 1692. Parmi les instruments offerts on en recon-

(26) Annonce de *Profit, Conveniency...* et Préface de *Musick's Monument.*

(27) Selon Roger North c'est lui qui fit connaître Matteis qu'il accompagnait sur la viole, avec pour partenaires Dr Waldegrave à l'archiluth et M. Bridgman au clavecin. *Op. cit.*, pp. 308 n. 61, 355, 357.

(28) Cf. l'annonce de *Profit, Conveniency...* et l'Avertissement de *Musick's Monument.*

(29) Ce prospectus (Harley 5396, n° 386, fol. 129 v) fait partie de la collection de documents rassemblés par John Bagford, conservée au British Museum où elle a été transférée des Manuscrits aux Imprimés, mais en gardant ses anciennes cotes. Il est reproduit par Burney dans son *History of Music* (ed. F. Mercer, New York, 1957, vol. II, pp. 377-78). La transcription de Burney omet une note

naît plusieurs qui sont décrits dans son livre : un orgue de son invention pour accompagner les *consorts* (pp. 242-245), un clavecin à pédalier (pp. 235-236), un « dyphone » ou double luth (pp.203-206). Il cherchait à se défaire aussi d'un autre clavecin (single harpsicon), de deux grandes violes de *consort*, d'autres violes, de luths et de théorbes, et d'une collection des œuvres des plus grands maîtres de ces cent dernières années, en latin, en anglais, en italien, et quelques-unes en français. Pendant son séjour il offrait également d'enseigner le théorbe, le luth français, la viole, la composition, et la manière de donner de l'invention aux jeunes compositeurs. Dans ce prospectus il évoque, outre son grand âge, la surdité dont il se plaignait déjà dans *Musick's Monument*, et dans l'Epître au Roi de *Profit, Conveniency and Pleasure*, il se dit presque sourd et presque aveugle (30). Cette surdité, jointe à son impécuniosité, l'avait empêché de faire construire une salle de musique pour donner des concerts publics (p. 244). Dès 1672 il avait, pour y remédier dans une certaine mesure, inventé le double-luth dont la caisse de résonance plus grande renforçait le son. Encore lui fallait-il, pour l'entendre parfaitement, appliquer les dents contre le bord de l'instrument (p. 203). Autre infirmité, il s'était cassé les deux bras, ce qui l'obligeait à faire un certain mouvement du bras gauche pour exécuter les trilles, au lieu de faire jouer les muscles appropriés (p. 103). Ces détails donnent une idée de l'entêtement et du courage du bonhomme, de même que ce dernier prospectus où on le voit lutter contre la vieillesse, l'indigence, la mode changeante, refusant de s'avouer vaincu. D'après le Registre de Trinity College, il ne fut remplacé qu'en 1706 dans son emploi de chantre, et semble avoir vécu jusqu'à cette date, c'est-à-dire trente ans après la publication d'un livre qui est pourtant son chant du cygne (31).

---

finale : « If any Bookseller (or other), will deal for the whole Parcel of Musick's Monument, they shall have them at considerable Advantage for themselves to gain by ».

Il paraît difficile de rattacher à la vente de Mace un document figurant dans la même collection, f. 52 du même volume. Il s'agit, selon le titre, d'un « Catalogue of ancient and modern musick books, both vocal and instrumental, with divers treatises about the same, and several musical instruments. As also, of a small collection of books, in history, divinity, and physick, which will be sold at Dewing's Coffee-house in Popes-head Alley near the Royal Exchange, on Tuesday, December the 17 th, 1691 ». Les instruments ne sont pas détaillés dans le catalogue. Il n'est pas fait mention d'un lot d'exemplaires de *Musick's Monument*, bien que d'autres ouvrages soient offerts par lots de 10, 15 ou 20 exemplaires. — Je suis très redevable, pour cette recherche dans la Bagford Collection, à Diana Poulton et à Jeremy Noble.

(30) Cité par Rupert M. THACKERAY, « Thomas Mace », *Musical Times*, July, 1951, pp. 306-7. Appel à peine déguisé à la générosité royale qui ne semble pas avoir été entendu.

(31) FÉTIS, dans sa *Biographie Universelle des Musiciens*, affirme, en prétendant se fonder sur Hawkins, que Mace mourut en 1709, âgé de 96 ans. Mais HAWKINS dit au contraire : « How long he lived afterwards [after 1676] is not known » (*History of Musick*, Bk. XVI, ch. CLI, vol. II, p. 733 de la réed. de 1853).

MACE ET LA VIE UNIVERSITAIRE DE CAMBRIDGE

Pour apprécier pleinement ce livre il faut le replacer dans le milieu universitaire où, depuis un bon demi-siècle, Mace pratique la musique. Il suffit aujourd'hui de pénétrer dans la Grande Cour de Trinity College pour retrouver l'atmosphère, propice à la vie studieuse et contemplative, qu'il a respirée. Trinity fut fondé par Henri VIII, grâce à des revenus tirés de la saisie et de la vente des monastères. Mais le but du Collège, en même temps que la diffusion de la culture humaniste, était la formation d'un clergé fidèle à la Couronne et à la religion réformée. Il subsistait quelque chose de monacal dans sa discipline. Le « master » désigné par le souverain, et les « fellows », devait prendre les ordres et demeurer dans le célibat (32).

La construction d'une nouvelle chapelle, commencée sous le règne de Marie Tudor, fut terminée au début du règne d'Elisabeth I^re^. C'est à Nevile, maître de Trinity de 1593 à 1615, qu'est due la belle ordonnance des bâtiments du collège qu'on peut encore admirer aujourd'hui. Il est significatif qu'un poète comme George Herbert, qui y fit ses études et y devint « fellow » durant la période qui précéda immédiatement l'entrée de Mace dans le chœur de la chapelle, ait trouvé à Trinity un milieu favorable à l'exercice de la piété, de la poésie et de la musique. Ce que son biographe Walton nous apprend sur ses visites à Salisbury, où il aimait entendre les offices chantés à la cathédrale, et tenir sa partie dans un ensemble de musique de chambre, appartient à une phase ultérieure de sa vie, où, après avoir été le brillant « orateur » de l'université, il exerce obscurément le pastorat. Mais déjà, à Cambridge, la musique était sa principale récréation (33).

Cependant un memorandum adressé à l'archevêque Laud, en 1636, déplore que beaucoup d'étudiants préfèrent, à la fréquentation de la chapelle, la récitation des prières dans les chambres de certains « tutors ». Les choristes de la chapelle sont négligents et inexpérimentés, et se contentent souvent de chanter les hymnes sur les airs traditionnels. Ce document réprouve aussi l'habitude de rétribuer pour des emplois de chantres des personnes totalement incapables de chanter (34). Le souci qu'avait

(32) Sur ce collège voir G. M. Trevelyan, *Trinity College*, Cambridge U. P., 1943. Sur la chapelle, voir l'article qui lui est consacré dans le recueil de W. W. R. Ball, *Cambridge Notes*, 1921.

(33) « Biography », p. XXVII in *The Works of George Herbert*, ed. F. E. Hutchinson, Oxford, 1941 Selon Aubrey, *Brief Lives*. « he had a very good hand on the lute, and sette his own lyricks or sacred poems ». Cf. I. Walton, *The Lives*, ed. 1675, pp. 308-309, et *Poèmes de Donne, Herbert et Crashaw mis en musique par leurs contemporains*, C.N.R.S., 1961, pp. X-XI.

(34) W. W. R. Ball, *op. cit.*, pp. 78-79.

Mace de rendre sa dignité à la musique sacrée remonte donc à l'expérience qu'il avait eue, dans sa jeunesse, de l'insuffisance du chœur de son collège. Laud, préoccupé de restaurer la pompe ecclésiastique, attachait une grande importance à l'amélioration des chœurs. Et ses interventions en vue de mettre un terme aux mêmes abus, de remédier aux mêmes insuffisances, auprès des doyens et des chapitres de diverses cathédrales, sont attestées par de nombreux documents (35). Il n'est pas douteux que la pression exercée en 1636 par l'archevêque sur les autorités de Trinity, lorsque lui fut conféré le droit de visite à l'Université de Cambridge comme à celle d'Oxford dont il était chancelier, ait eu aussi pour objet le perfectionnement du chœur. Mais les effets nous en sont connus seulement par la réforme du décor et du cérémonial dans l'esprit de la « High Church ». Un autel surélevé fut construit à grands frais, à l'extrémité Est, alors que la table de communion se trouvait auparavant de plain-pied, et au centre de l'édifice.

Un crucifix et des chandeliers ornaient cet autel, lorsque Charles Ier et le prince de Galles visitèrent le collège en 1642. Mais l'année suivante, comme dans tous les lieux où les Parlementaires s'emparèrent du pouvoir, l'autel et les ornements furent supprimés et la table de communion retrouva sa place au centre. Il existait au collège une forte minorité puritaine, comme l'atteste la préférence donnée aux prières en commun au service dans la chapelle, et nous avons vu comment le « master » et les « fellows » qui refusaient le Covenant avaient été remplacés. L'opération inverse fut effectuée en 1662, à l'égard de ceux qui s'opposaient à la restauration du Prayer Book, et l'autel fut réédifié. Ces trois changements successifs ont dû jeter le trouble et la passion dans les consciences. Ils s'accomplirent du moins sans violence, ni excès de fanatisme.

Durant l'interrègne le chœur dut être négligé, beaucoup plus encore que durant la période qui avait précédé l'intervention de Laud. Cependant toute vie musicale n'avait pas cessé à Cambridge. Perch Scholes s'est attaché à montrer qu'elle s'y était maintenue aussi bien qu'à l'université d'Oxford, pour laquelle nous avons le témoignage d'Anthony Wood sur l'activité des cercles d'amateurs. Pour Cambridge, Scholes cite un curieux poème, composé par Nicholas Hookes, de Trinity College, et dédié à John Lilly, maître de musique (36). Hookes exalte la virtuosité de Lilly, jouant des *divisions*

(35) Voir par exemple le *Registrum statutorum... Cathedralis Sancti Pauli Londiniensis*, ed. W. S. Simpson, 1873, p. 420, et divers exemples cités par Walter L. Woodfill, *Musicians in English Society from Elisabeth to Charles I*, Princeton U. P., 1953, Ch. VI.

(36) Percy A. Scholes, *op. cit.*, p. 175. Ce poème fait partie du recueil : *Amanda, a sacrifice to an unknown Goddesse, or a free-will offering of a loving heart to a sweet-heart*, Cambridge 1653, rééd. fac-simile, 1923. Lilly était alors « musick-master » à Cambridge. Il devint à la Restauration membre de la Musique royale, en qualité de théorbiste, et demeura dans cette fonction jusqu'à sa mort en 1678.

sur la *lyra-viol*, en imitant visiblement le style de *Musicks Duell*, où Richard Crashaw décrit les prouesses d'un luthiste (37). Dans ses passages les plus techniques le poème confirme ce qu'on peut déduire du répertoire et des traités, quant à la vélocité, la diversité d'attaque et d'expression, et l'habileté à faire entendre en même temps plusieurs voix, qu'on attendait d'un violiste jouant en solo (38). Mais si Hookes donne la palme à Lilly, il mentionne d'autres solistes de valeur, dont les Loosemore, famille d'organistes. Il ne cite pas Mace, mais déclare que, dans l'accord anglais ou français peu de luthistes peuvent rivaliser avec ceux de Cambridge (39).

Nous avons noté qu'en 1647 et 1648 Mace avait donné des leçons de chant, puis de viole, à John Worthington, qui allait un peu plus tard, en 1650, être élu maître de Jesus College. Il dut renoncer à ce poste à la Restauration, lorsque Richard Sterne, qui

---

(37) Poème publié en 1646 mais composé vraisemblablement avant 1634. Crashaw avait lui-même fait des études à Cambridge, et avait été élu en 1635 « fellow » de Peterhouse, le collège de Cambridge où la tendance laudienne était la plus forte. Il était devenu quelques années plus tard vicaire de Little St. Mary's, et demeura à Cambridge jusqu'à la Révolution puritaine.

(38)

Sir, I have seen your scip-jack fingers flie
As if their motion taught ubiquitie :
I've seen the trembling Cat'lin's smart and brisk
In palsie capers, pratling (a most sweet
Language of Notes) Curranto's as they meet;
I've heard each string speak in so short a space
As if all spoke at once; with stately grace
The surley tenour grumble at your touch,
And th' ticklish-maiden treble laugh as much,
Which (if your bowe hand whip it wantonly)
Most pertly chirps and jabbers merrily;
. . . . . .
I've heard your base mumble and mutter too,
Made angry with your cholerick hand, while you
With hastie jirks to vex and anger't more
Correct its stubbornnesse and lash it o're :
I've heard you pawse, and dwell upon an aire
Then make't i'th end (as loth to part it were)
Languish and melt away so leasurely
As if 'twere pity that its Eccho die;
Then snatch up notes, as if your viol broke,
And in the breaking every splinter spoke;
I've seen your active hands vault to and fro,
This to give grace, that to command your bowe;
As if your fingers and your instrument
By conspiration made you eminent.

(39) English or French way few or none out-go
Our Lutanists...

avait été révoqué en 1644 en faveur d'un puritain, fut remis en fonction. Mais il transmit ses pouvoir de la meilleure grâce du monde, régalant son successeur d'une audition musicale. Peut-être Mace prit-il part à ce concert ? Il vaut en tout cas la peine de remarquer que Worthington était l'ami de deux des plus éminents souscripteurs de *Musick's Monument*, les philosophes platoniciens Ralph Cudworth et Henry More. L'auteur de *The True Intellectual System of the Universe*, qui devait paraître deux ans après le livre de Mace, était maître de Christ College, où résidait More, comme lui docteur en théologie. More jouait du théorbe, et avait recours à la musique comme à un mode de connaissance mystique. Elle était aussi pour lui un moyen de retrouver la sérénité et l'ordre intérieur après un long effort de pensée. Ceci ressort aussi bien du témoignage de son premier biographe, Richard Ward, que des lettres et du journal de Worthington, et de ses propres écrits (40). Le thème de la musique et de la danse cosmiques est développé dans plusieurs de ses poèmes, le chant d'un psaume ou d'une improvisation lyrique accompagné du théorbe sert d'intermède à ses *Divine Dialogues* (41). Cette manière d'allier la musique à la vie contemplative, de la faire contribuer à l'harmonie des facultés, est aussi caractéristique de Mace. Et bien qu'il soit sans ambition philosophique, ce dernier emploie, dans la partie spéculative de son ouvrage, un langage qui se rapproche parfois singulièrement de celui de More.

On ne tentera pas ici de situer ces philosophes de Cambridge par rapport aux courants de pensée de leur temps. Il suffira de dire que si More représente plutôt la tendance mystique de ce mouvement, Cudworth s'attache à réinterpréter le platonisme en tenant compte de la révolution scientifique en train de s'accomplir, et prend position par rapport aux systèmes de Descartes et de Hobbes. Sa représentation du monde, son érudition massive, sa méthode scolastique de discussion sont à bien des égards surannées mais il s'efforce, dans un esprit d'humanisme tolérant, de conserver de l'héritage antique tout ce qui lui paraît compatible avec le christianisme, et il affirme l'universalité des principes de la raison contre toute théorie de l'Etat, toute théologie qui refuserait de s'en inspirer.

---

(40) R. Ward, *The Life of Henry More*, 1710, ed. M. F. Howard, 1911, pp. 84, 94, 303, n. 10. Ward cite notamment la préface de *The Mystery of Godliness :* « Amongst which [the objects of the mind] the least was the contemplation of this Outward World: whose several powers and properties touching variously upon my tender senses made to me such musick, and snatched away my soul into so great admiration, love and desire of a nearer acquaintance with that Principle from whence all things did flow; that the pleasure and joy, which frequently accrued to me from hence is plainly unutterable; though I have attempted to leave some marks and traces there of in my Philosophical Poems ». — Voir en particulier « The Oracle », « An Hymn upon the creation of the world », « The Philosopher's Devotion », dans ses *Philosophical Poems*, 1648; sélection rééditée en 1931 par Geoffrey Bullough. Voir aussi *H. Mori Opera* (1675-79), préface autobiographique.

(41) Voir notamment vol. II, pp. 214 et suiv., 456 et suiv., éd. de 1668.

A Trinity même on observe un fort courant d'intérêt pour les sciences. John Ray et Francis Willughby se distinguent comme naturalistes. John Wilkins, maître du collège de 1659 à 1662, devint ensuite le premier secrétaire de la Société Royale. Son attitude tolérante en matière de religion, qui fut celle d'une série de maîtres du collège vers la fin du Protectorat et à la Restauration, évita à un certain nombre de « fellows » d'être inquiétés pour leurs opinions. Isaac Barrow, maître de 1672 à 1677, alliait à la prédication d'un christianisme libéral l'enseignement des mathématiques. Il édita Euclide, mais son plus beau titre de gloire fut de discerner le génie de Newton et de lui céder sa chaire. C'est également à lui qu'on doit la construction de la belle bibliothèque dont Sir Christopher Wren fut l'architecte. Elle fut terminée en 1695 et Mace put donc en voir l'achèvement. Par contre les stalles, les boiseries et le baldaquin de l'autel qui font partie aujourd'hui du décor de la chapelle datent du premier quart du XVIII[e] siècle.

Newton vécut à Trinity de 1661 à 1696 et, comme « fellow », occupait une chambre proche de la chapelle, dans l'entrée de laquelle se dresse aujourd'hui sa statue par Roubiliac. Son nom figure, ainsi que celui de Barrow, dans la liste des souscripteurs de Mace où l'on relève aussi, pour Trinity, les noms de Sir Thomas Slater et de Humphrey Babington, bienfaiteurs du collège. 126 membres de l'Université de Cambridge figurent sur cette liste, soit plus d'un tiers du total. Ils sont énumérés dans un ordre hiérarchique impressionnant : les membres du haut clergé, la noblesse, les maîtres de collèges, les docteurs en théologie, les « fellows », les maîtres et bacheliers ès arts. Y figurent aussi quelques maîtres de musique, dont Thomas Tudway, qui était alors organiste à King's College.

APOLOGIE DE LA MUSIQUE SACRÉE

Musick's Monument se présente comme un appel de la raison aux autorités ecclésiastiques, universitaires et civiques, aux personnes de qualité et de jugement, en faveur de la musique d'église insuffisamment soutenue et de la musique civile menacée par les caprices de la mode (42). C'est dans cet esprit que Mace a sollicité des souscrip-

(42) Sur ce point voir aussi E. D. MACKERNESS, « T. M. and the fact of reasonableness », *Monthly Musical Record*, Oct.-Nov. 1955, pp. 211-213, 235-239.

tions. Lui-même se dit prêtre (43), et fils de l'Eglise, autant que maître de musique (p. 4). Sa piété s'épanche dans une épître dédicatoire à Dieu lui-même, à qui il ose s'adresser directement et non, comme les catholiques romains, par l'intermédiaire des saints. La seconde pièce liminaire est destinée aux ecclésiastiques : ministres dissidents qui sont défavorables à l'emploi de la musique dans le service divin, et prélats anglicans qui, faute d'information ou de bon vouloir, ne l'encouragent pas. Pour convaincre les uns et les autres, il invoque l'autorité de St-Paul, qui recommande aux fidèles de chanter en chœur, et l'exemple de David qui composait, chantait, jouait, et construisait des instruments, et institua dans le Temple de Jérusalem un service en musique dont la splendeur n'a plus jamais été égalée. L'argument est repris, et les versets des Epîtres (Colossiens, 3, 16, Ephésiens, 5, 18-19) et du 1er livre des Paralipomènes (I Chron., ch. 23 et 25) sont abondamment commentés dans la Ire partie, consacrée au culte en musique.

Mace distingue le chant des psaumes par les fidèles, dans les paroisses, et le rôle des musiciens professionnels dans le service solennel des cathédrales. Dans les paroisses toute la congrégation doit pouvoir chanter, les airs des psaumes doivent être faciles et agréables, la métrique régulière et conforme à un schéma simple se répétant de strophe en strophe. Mais 50 ans d'expérience lui ont appris que les voix, surtout dans les chœurs, ne peuvent demeurer justes sans le soutien d'un instrument. D'où la nécessité d'un orgue, sur lequel un clerc de paroisse peut apprendre à accompagner les psaumes. La formation d'un chœur exercé pourrait au besoin compenser l'absence d'instrument. Et l'enseignement du chant dans les écoles (grammar schools) devrait servir de base à un renouveau de la vie musicale religieuse et civile, si pauvre dans les petites villes de province. Mace conclut par une description émouvante du chant des psaumes par tous les fidèles, soutenus par un orgue excellent, dans la cathédrale d'York, aux heures les plus critiques du siège de 1644. Ce morceau (Ch. X) est justement célèbre.

Pour le service dans les cathédrales il existe en Angleterre un répertoire de musique sacrée d'une richesse incomparable. Mais son interprétation suppose le maintien d'un chœur excellent. Or les chœurs existants sont souvent trop peu nombreux : il n'y a parfois qu'une voix pour chaque partie. Et la valeur des choristes laisse à désirer parce que leurs gages sont insuffisants (de 8 à 12 livres par an dans certains chœurs) et qu'ils sont obligés d'exercer un autre métier. Pour remédier à cette situation, une attitude éclairée du haut clergé serait nécessaire, et les bienfai-

(43) Comme beaucoup de chantres il appartenait donc aux ordres en tant que « minor canon » ou « vicar choral » et s'acquittait de certaines fonctions ecclésiastiques.

teurs de l'Eglise devraient faire une place, dans leurs donations, à l'entretien de ses musiciens.

Le témoignage de Mace se trouve confirmé par les recherches de Woodfill pour les règnes d'Elisabeth Ire et des deux premiers Stuarts (44). Il en ressort que l'augmentation constante du coût de la vie depuis le règne d'Henri VIII, sans augmentation proportionnelle des sommes destinées à l'entretien des chœurs, entraîna une réduction assez générale du nombre des choristes, destinée à compenser un accroissement de leur rémunération, qui cependant demeurait insuffisante. Cette situation eut souvent pour effet le recrutement de choristes faiblement qualifiés et que l'exercice d'un autre métier empêchait de se perfectionner. La pratique de distribuer ces postes, comme des bénéfices, à des personnes qui ne s'acquittaient pas de leur charge, rendait parfois la tâche du maître de chœur encore plus difficile.

La défiance d'une partie du clergé et des fidèles anglicans, pour ne rien dire des sectes, à l'égard de ce qui pouvait rappeler les cérémonies papistes risquait de rendre suspecte aux yeux des plus exigeants toute mesure tendant à augmenter l'éclat de la musique sacrée. L'intervention de Laud en faveur d'une réforme des chœurs s'accompagnait d'une série de mesures visant à renforcer le rituel et la pompe. Et elle s'effectuait dans un climat de tension croissante conduisant à l'épreuve de force que l'on sait entre le monarque et le parlement, le haut clergé et les presbytériens. Ses effets ne furent donc pas de longue durée. Et l'ensemble de mesures auquel elle se trouvait associée entraîna une réaction dont la musique eut à souffrir. Durant la période républicaine les chœurs furent dispersés ou considérablement réduits, et la musique d'église fut limitée le plus souvent au chant des psaumes à l'unisson.

La situation, telle que Mace la décrit, dix ou quinze ans après la Restauration, est loin d'être brillante, et son témoignage tend à prouver que les efforts accomplis avec de grands moyens pour reconstituer les effectifs musicaux de la Chapelle Royale n'avaient pu être entrepris dans les cathédrales et les chapelles des collèges avec autant de vigueur et d'efficacité. On doit cependant utiliser ce témoignage avec prudence, de même que tous ceux qui soulignent les insuffisances des chœurs. Les enquêtes suscitées par Laud en vue d'une réforme devaient inévitablement insister sur les aspects négatifs. Il en va de même pour des plaidoyers comme ceux de Mace, destinés à attirer l'attention sur les besoins des musiciens d'église, et les conditions difficiles dans lesquelles ils exercent leur profession. Comme le fait remarquer Woodfill, la quantité et la qualité de la musique composée pour les cathédrales et les chapelles (et non exclusivement pour la Chapelle Royale) prouve suffisamment qu'elles

(44) Ouvrage et chap. cités plus haut, n. 35.

disposaient d'interprètes dignes d'elle. Il est vrai qu'au moment où il écrit la grande période créatrice paraît à Mace révolue et déjà lointaine. La musique religieuse de la Restauration n'avait pas encore, avec Blow et Purcell, atteint son apogée. D'ailleurs cette musique, influencée par les goûts du monarque et de sa cour, devait faire souvent appel à la virtuosité des solistes, aux symphonies brillantes, aux chœurs jubilatoires, et chercher à satisfaire le besoin d'une solennité un peu théâtrale, plutôt qu'une véritable piété intérieure qui pour Mace restait essentielle.

L'apologie d'une musique savante destinée au culte se rattache à une tradition très ancienne puisque, de bonne heure, dans l'Eglise chrétienne, s'étaient manifestées deux tendances dont l'une considérait avec suspicion les ornements de l'art et voulait imposer d'étroites limites à l'usage de la musique. Cette opposition n'était donc pas particulière à l'Angleterre, ni à la période qui nous occupe. Mais elle avait acquis une certaine âpreté parce qu'une aile de la religion réformée avait prétendu éliminer toute pompe du service divin, et que, même dans la hiérarchie de l'Eglise anglicane, les partisans d'un culte austère restaient nombreux. C'est eux que Mace cherche à convaincre, ainsi que les ministres dissidents. Dans son livre la question reste posée dans les mêmes termes que dans *The Praise of Musick* de John Case, publié 90 ans plus tôt (45). Cependant Mace ne perd pas de vue l'essentiel. De même que l'ancienne loi exigeait des victimes sans taches, la nouvelle réclame l'offrande d'un cœur pur. Si le cœur ne s'élève pas avec la voix la musique la plus splendide n'est qu'un vain bruit. Mais d'autre part ceux qui méprisent la musique sacrée s'excluent d'eux-mêmes de l'harmonie universelle instituée par la Providence (pp. 30-31). Il termine son livre, comme il l'a commencé, sur une note contemplative. Il explique, dans son chapitre final, le mystère ineffable des intervalles. L'accord parfait, dont l'unité se compose de trois intervalles consonants, est le symbole de la Trinité. Les intervalles de seconde et de septième sont dissonants, et assimilables à l'agitation et à la souffrance de l'âme, parce qu'ils résultent d'une séparation de l'unité, qui se trouve aussi bien dans l'unisson que dans l'octave, qui est retour à l'unité. La méditation sur la corde qui peut être divisée à l'infini en son milieu, et produire une infinité d'octaves, et sur la spirale des octaves qu'on peut ainsi construire pour représenter l'éternité, le conduit à une effusion lyrique où il compare sa vie, petite étincelle extraite du foyer divin et qui doit bientôt y retourner, au tour de spirale qui s'accomplit lorsqu'on passe d'un unisson à une octave. La conjonction du symbole mystique, de la spéculation intellectuelle et de l'accent personnel dans le *conceit* qui est à l'origine de ce petit poème

(45) Sur ce point, voir mon étude « L'éloge de la Musique, grandeur et décadence d'un schéma de culture », dans un recueil d'hommages à André Souris, à paraître dans la *Revue Belge de Musicologie*.

(p. 269), assure à Mace, dont les épîtres versifiées n'ont qu'un faible mérite littéraire, une modeste place parmi les poètes métaphysiques mineurs de son siècle.

Pour le reste ces considérations sur les intervalles sont encore monnaie courante. Sans chercher plus loin on les retrouve dans *The Division-Viol* de Christopher Simpson (46). Elles expliquent certaines préoccupations de Mace praticien. Ainsi le souci, lorsque, passant d'une pièce ou d'une suite à une autre, on change de tonalité, d'éviter qu'elle soit séparée de la précédente par un intervalle de seconde ou de septième (p. 135). Mais, ce qui est plus important, cette disposition contemplative nous aide à connaître l'*ethos*, non seulement de la musique sacrée, mais de la musique « civile » sérieuse dont Mace veut perpétuer le souvenir. Elle nous fait comprendre l'importance qu'il attribue à la musique, en raison des correspondances qui existent entre elle et l'âme humaine, comme langage capable non seulement d'exprimer les nuances de la sensibilité et les passions, mais aussi de procurer une expérience d'ordre mystique. Mais si on en fait mauvais usage, elle n'engendre que licence et vanité.

Cet ensemble de références à la hiérarchie sociale, à l'ordre cosmique, au culte public, et à la dévotion personnelle, nous donne une idée du cadre général dans lequel s'inscrit l'activité musicale de Mace, et son enseignement qu'il va falloir examiner en détail.

(46) 2d Part., § 13, 2e éd. 1665 (Rééd. fac-similé par Nathalie Dolmetsch, 1955), p. 12.

CHAPITRE II

MACE ET LE LUTH FRANÇAIS EN ANGLETERRE

La II[e] Partie de *Musick's Monument*, de beaucoup la plus étendue, s'ouvre sur un dialogue entre l'auteur et son luth, qui se plaint d'être négligé, ou maltraité, par les musiciens d'aujourd'hui. John Dowland et Robert Johnson sont morts (respectivement en 1626 et 1633). Ces maîtres fameux étaient capables de faire entendre sur leur instrument plus d'une, deux ou trois voix, dont se contentent les compositeurs frivoles d'aujourd'hui (p. 34). Mace vise peut-être certains luthistes contemporains, mais sa critique est plus générale, puisqu'il l'adresse aussi aux compositeurs pour les violons (p. 236). Puis vint le célèbre Gotiere (Jacques Gautier) qui captiva ses nobles auditeurs. Il est mort lui aussi et John Rogers, dernier des luthistes réputés, se fait vieux (il devait mourir en 1676). Le luth est tout réconforté à la nouvelle que Mace va lui consacrer un livre. Ce livre sera d'autant plus important, dans l'esprit de l'auteur, que pour la première fois seront révélés tous les secrets de l'instrument. En effet les Français, reconnus pour maîtres en cet art, ne notaient jamais leur musique telle qu'ils la jouaient, et répugnaient à enseigner à leurs élèves tous les raffinements du luth (1).

On le voit, la tradition que Mace entreprend de recueillir et de fixer est celle de ce qu'on pourrait appeler la deuxième école du luth français, dont le début de la fortune en Angleterre coïncide avec l'arrivée de Jacques Gautier en 1617. Si Mace a commencé le luth vers 1621, il a dû jouer d'abord dans le vieil ton, celui de l'école

(1) Ce qu'affirmait déjà l'auteur d'un traité du luth français décrit plus loin, « Miss Mary Burwell's Instruction Book for the Lute », édité par Thurston Dart dans *The Galpin Society Journal*, May 1958. Voir p. 25.

anglaise qui connait sa grande floraison sous les règnes d'Elisabeth Ire et de Jacques Ier (2). Cependant, dans son traité, il ne mentionne le vieil ton qu'à propos du théorbe (p. 209 et II, p. 65) (3), et il force un peu en assimilant cet instrument à l'ancien luth anglais (I am of Old, and of Great Brittain's Fame/Theorboe was My Name, p. 206) à cause de la similitude de leur accord. Les deux accords sur lesquels il fonde l'enseignement du luth sont français : *Flat-French-Tuning* (p. 83, et II, p. 1) et *New-Tuning* (p. 181 et II, p. 57). Le premier — qu'il juge de beaucoup supérieur au second, et pour lequel il écrit sept suites, outre les exercices et leçons préliminaires, contre une seule suite pour le *New-Tuning* — est vraisemblablement l'un des accords nouveaux du recueil publié par Pierre Ballard en 1623, et dont ne subsiste que la page de titre (4). C'est le second des accords du recueil de Pierre Ballard de 1631 qui constitue, avec le recueil de 1638 du même anthologiste (5), la source de cette famille d'accords « nouveaux et extraordinaires » dont Mersenne fait également état (6). Le *New-Tuning* fait son apparition dans le recueil de 1638 de P. Ballard. Ecrivant en 1672, ou au plus tard en 1675, Mace déclare que cet accord nouveau est déjà vieux d'au moins 40 ans. On peut donc supposer que de bonne heure, lors de son introduction en Angleterre, Mace adopta le *Flat-French-Tuning*, fonda sur lui son enseignement, et ne cultivait encore qu'à titre secondaire le *New-Tuning*, alors que celui-ci (avec ses nombreuses variantes) avait supplanté les anciens « accords nouveaux et extraordinaires ».

Bien entendu l'influence française est beaucoup plus ancienne que l'arrivée de Jacques Gautier, ou que la diffusion en Angleterre des nouveaux accords. Elle est attestée par la publication à Londres d'une édition partielle (1568) et d'une édition complète (1574) de l'*Instruction* d'Adrian Le Roy (l'une et l'autre avec des compositions originales de ce luthiste) et par la traduction, due à John Dowland, d'un traité de J.-B. Besard dans *Varietie of Lute Lessons* (1610), anthologie de Robert Dowland qui contient des pièces de Robert Ballard, Jean Perrichon et René Saman.

---

(2) Pour le luth seul, voir David Lumsden, *An Anthology of English Lute Music (XVIth century)*.

(3) Dans ce chapitre les références dans le texte sont aux pages de *Musick's Monument*, sauf celles qui sont précédées du chiffre II, qui renvoient à la transcription, dans le présent volume.

(4) *Tablature de luth de différents autheurs sur l'accord ordinaire et extraordinaire recueillie par P. Ballard*, collection Marc Pincherle.

(5) *Airs de différents autheurs mis en tablature sur les accords nouveaux* (1631), *Tablature de luth de différents autheurs sur les accords nouveaux* (1638).

(6) L'accord que Mace appelle *Flat-French-Tuning* est donné pour l'Allemande de Chancy, p. 88 du *Traité des Instrumens*, vol. III de *l'Harmonie Universelle* dans l'éd. fac-similé du C.N.R.S. Nous reviendrons sur ces accords, et sur leur hauteur réelle chez P. Ballard, Mersenne et Mace. On trouvera une étude d'ensemble de ces accords « nouveaux et extraordinaires », par Monique Rollin, dans les *Œuvres de Dufaut* (C.N.R.S., Corpus des Luthistes Français).

Le séjour de John Dowland en France dans sa prime jeunesse joua un rôle difficile à estimer, mais certainement considérable, dans sa formation. Cependant l'école anglaise, dont il est le plus éminent représentant, possède une originalité, une vigueur incontestables. Et c'est lorsque son activité créatrice commence à s'épuiser qu'on voit s'affirmer en Angleterre la prédominance du luth français. Mais le recueil manuscrit de Lord Herbert of Cherbury atteste que, durant le premier tiers du XVII^e siècle, un amateur éclairé appréciait également l'un et l'autre répertoire. Cette précieuse anthologie, dont Thurston Dart a brillamment reconstitué l'histoire (7), fut vraisemblablement commencée, et en partie rédigée, entre 1624 et 1628, durant les années de disgrâce que Lord Herbert vécut en Irlande. Mais dans beaucoup de cas il s'agit sans doute de la mise au net de pièces recueillies au cours du premier quart du siècle. Cette rédaction commença assez tard dans cette période d'exil, puisque une pavane de Lord Herbert, portant la date du 3 mars 1626/7, figure au n° 28 de ce recueil de 242 pièces, et elle se prolongea au delà de cette période puisque les deux dernières pièces sont des pavanes de sa composition, datées de 1639 et 1640 (8). Ce qu'il importe de savoir, c'est que le futur Lord fit un séjour à Paris en 1608-1609 où il étudia le luth et le chant, dont il connaissait déjà les éléments, selon les règles des maîtres français. Il assista alors aux mascarades et ballets donnés par la reine Marguerite de Valois, et sans doute au plus fameux, le « Ballet de la Royne », dansé le 31 janvier 1609 (9). Il résida ensuite à Paris comme ambassadeur, de 1619 à 1624, c'est-à-dire jusqu'au moment où il entra en disgrâce pour s'être opposé au mariage de Charles, prince de Galles, avec la princesse Henriette-Marie. 83 pièces du recueil sont d'auteurs français (sans compter les 39 pièces de Jacob Reys dit « le Polonais » qui fit carrière à Paris) et un certain nombre de pièces anonymes sont probablement françaises. On peut constater que d'un bout à l'autre de son anthologie Lord Herbert conserve un égal intérêt pour l'une et l'autre école, et reste fidèle à des auteurs dont l'activité se situe au tournant du siècle aussi bien qu'à des compositeurs plus récents. On ne peut donc guère parler d'une évolution de son goût, bien qu'il s'intéresse aux nouveaux talents.

On trouve dans ce manuscrit des œuvres de Jean Perrichon, mort avant 1600, de Charles Bocquet, actif à la cour de Lorraine au tournant du siècle, Charles de L'Espine qui visita l'Angleterre en 1610, au cours d'une vie errante, Robert Ballard,

(7) « Lord Herbert of Cherbury's Lute-Book », reprint from *Music and Letters*, Apr. 1957, with additional list. Ms. conservé aujourd'hui au Fitzwilliam Museum, Cambridge.

(8) Le n° 214 est une pavane de Herbert, datée de sa résidence anglaise, le 10 août 1628. A partir du 233 apparaît, avec le nom de Cuthbert Helv, une autre écriture.

(9) Voir M. McGowan, *L'Art du Ballet de Cour en France*, C.N.R.S., 1963, p. 66.

connu par ses recueils de 1611 et 1614, et divers luthistes du règne de Louis XIII : Pierre Despont, René Saman, Gabriel Bataille, Jean Heart, Henri de Lenclos, Belleville, enfin un Gautier dont on ne peut identifier ici les pièces comme étant du Vieux Gautier (Ennemond) ou de Jacques Gautier d'Angleterre.

On sait que Jacques Gautier se réfugia en Angleterre vers 1617, après avoir tué un gentilhomme français, et qu'il y fit carrière (10). Son importance est attestée par Mace, comme nous l'avons vu, ainsi que par le maître de luth de Mary Burwell. Mais avant de préciser son rôle il convient de le replacer dans un courant d'influence française à la cour d'Angleterre. Cette influence apparaît mieux si l'on se réfère, pour le règne des deux premiers Stuarts, aux documents relatifs à la musique de la Reine, aussi bien qu'à la musique du Roi.

La reine Anne, épouse de Jacques Ier, avait à son service Jacques Cordier, dit Boucan, maître à danser, très actif dans la préparation des masques de cour, et plusieurs musiciens français, dont quelques-uns, comme Louis Richard, passèrent au service de la reine Henriette-Marie de France, épouse de Charles Ier. Lorsqu'en 1625 Henriette-Marie arriva en Angleterre, elle était accompagnée d'une dizaine de musiciens qui participèrent à la célébration du culte catholique dans les chapelles qui lui étaient réservées. De ce fait ils devinrent suspects, ainsi que les autres membres de sa suite, au roi et à son entourage. Dès la fin de 1625 ces musiciens furent renvoyés en France. Cependant, plusieurs d'entre eux purent faire carrière en Angleterre au service d'Henriette-Marie et de Charles Ier, soit qu'ils aient été simplement menacés, soit qu'on leur ait permis de revenir. Aux musiciens français des deux reines, il faut encore ajouter ceux qui, comme les Lanier, appartenaient à une famille depuis longtemps établie en Angleterre, et ceux qui y vinrent chercher fortune. L'étude des diverses sources d'information permet d'esquisser un tableau de l'activité des luthistes français outre-Manche (11).

Jacques Gautier figure sur deux des listes des musiciens d'Henriette-Marie qui ont été conservées (1625 et 1640). Selon la correspondance des ambassadeurs de Florence et de Venise, comme l'a révélé Ian Spink, il fut arrêté au début de 1627, emprisonné à la Tour de Londres, et torturé pour avoir été accusé de tenir des propos

(10) L. de La Laurencie, « Le luthiste Jacques Gaultier », *Revue Musicale*, Janvier 1924, pp. 32-39.

(11) Voir notamment H. C. de Lafontaine, *The King's Music*, 1909; Ian Spink, « The Musicians of Queen Henrietta-Maria : some notes and references in the English State Papers », *Acta Musicologica*, 1964, fasc. II/III, pp. 177-82 et « Another Gaultier Affair », *Music and Letters*, pp. 345-347; Norbert Dufourcq, « Note sur les Richard, musiciens français du XVIIe siècle », *Revue de Musicologie*, Déc. 1954, pp. 116-133; Jean Jacquot, « La Reine Henriette-Marie et l'influence française dans les spectacles à la cour de Charles Ier », *Cahiers de l'Association Internationale des Etudes Françaises*, Juin 1957. n° 9, pp. 128-160.

scandaleux au sujet de la reine — à qui il enseignait le luth —, du roi, et du duc de Buckingham. Quel qu'ait pu être le fondement de ces accusations, cette pénible affaire ne semble pas avoir compromis sa carrière. En 1625 il reçoit une annuité de 100 livres. Et comme en 1660, lorsque la musique royale est reconstituée, John Rogers lui succède comme luthiste avec les mêmes appointements, on peut supposer qu'il a bénéficié de ceux-ci jusqu'à la Guerre Civile et la dispersion des musiciens du roi. L'inscription qui accompagne son portrait par Ian Lievens le donne comme l'un des musiciens royaux. Ce portrait dut être fait durant le séjour de cet artiste, invité par Charles Ier, entre 1630 et 1633. En 1634 il joue dans le masque, *The Triumph of Peace*, décrit plus loin. On sait aussi, par les comptes royaux, qu'à la fin de 1637 il reçut une somme pour l'achat d'un luth dont il devait se servir dans un autre masque, qui est certainement *Britannia Triumphans*, représenté le 7 janvier 1638. Dans une lettre à Constantin Huygens, datée du 28 août 1649, où il lui propose l'achat d'un luth de Bologne — sans doute le Laux Maler qu'a vu Mace — il se plaint de son dénuement, après avoir été trente ans au service des souverains.

François (I) Richard, luthiste, chanteur et auteur d'airs de cour, accompagna Henriette-Marie en Angleterre, mais ne semble pas y avoir séjourné longtemps. Par contre son frère Louis Richard entra, en 1612 au plus tard, au service de la reine Anne, et devint maître de la musique de celle-ci, puis de la reine Henriette-Marie. En 1640 il compose la musique de *Salmacida Spolia*, le dernier masque représenté à la cour de Charles Ier.

Antoine (Anthony) Robert fut au service d'Henriette-Marie de 1625 à 1640 et devint l'un des musiciens du roi pour le luth et les violes dès 1626. Il devait le rester jusqu'à l'interrègne. Il le redevint en 1660 et jusqu'à sa mort en 1679. Un paiement pour l'achat d'un théorbe en 1632 permet de le compter parmi les luthistes français.

Il en va de même pour Nicholas Duval, musicien de la reine, qui en 1633 succède à Robert Johnson comme musicien du roi pour le luth et les voix, et qui, en 1635, joue en *consort* avec un autre Français, le harpiste Le Flelle, qui fut également au service des deux souverains.

En 1625 Nicholas Lanier, membre le plus éminent d'une famille française de musiciens, est mentionné comme luthiste et chanteur dans les comptes royaux à l'occasion des funérailles de Jacques Ier. Mais on le voit, dès 1613, composer pour les masques de cour, et dès 1626 il est nommé maître de la musique royale. Il est également doué pour la peinture et Charles Ier l'envoie en Italie pour acquérir les œuvres d'art qui enrichiront sa collection.

Enfin nous voyons, en décembre 1641, à la veille de la Guerre Civile, Jean (John) Mercure succéder à Robert Dowland parmi les musiciens pour le luth et les voix.

On aurait tort de conclure, de ce qui précède, à une invasion du luth français à la cour d'Angleterre durant le second quart du XVII^e siècle. Au siècle précédent, sous le règne des Tudor, le nombre des musiciens étrangers à la cour était déjà assez élevé. Ce qu'on observe, dans le domaine du luth, est un apport français qui se produit à un moment où celui-ci connait une grande faveur, non seulement comme instrument soliste, mais, du moins à la cour, comme élément du *consort*, et surtout dans les masques, où les luthistes ne sont pas appelés seulement à jouer et à chanter, mais à figurer dans le spectacle. Luths grands et petits interviennent, sur la scène ou dans la salle, en groupes instrumentaux homogènes, ou, mêlés aux timbres des archets et parfois des bois et des cuivres, dans les combinaisons multiples du *broken consort*. Ils paraissent aussi aux mains des chanteurs solistes et des chœurs, ou des musiciens qui les accompagnent. C'était déjà la pratique au temps de la reine Anne. Mais Henriette-Marie apporte, avec une passion aussi grande pour les fêtes théâtrales, un goût formé à la cour de France, et le souci d'encourager les musiciens de son pays.

Un document, identifié et analysé par Murray Lefkowitz (12), nous renseigne avec précision sur les effectifs musicaux d'un des masques caroléens les plus ambitieux, *The Triumph of Peace* (1634). Ce ballet, et le cortège de chars qui le précède, exigent l'emploi d'une centaine de musiciens dont 15 violons, 12 flûtes, hautbois, cornets et saqueboutes, et de nombreuses trompettes. Mais les éléments les plus importants sont, d'une part, les voix, solistes et chœurs, de l'autre, la « symphonie », c'est-à-dire un *broken consort* comprenant 6 luths, 1 luth basse, 3 violes, 1 violon, et 1 harpe. L'action de ces deux groupes est conjuguée. Elle se situe dans la partie noble du masque, la symphonie fournissant un encadrement et un appui aux interventions des soli et des chœurs. Elle appelle aussi des déploiements en bon ordre, selon diverses figures géométriques, les musiciens descendant de la scène et traversant la salle pour s'approcher du trône des souverains. De précieux diagrammes nous révèlent leurs noms, leur tessiture et leurs instruments. On y découvre en bonne place les noms des musiciens français de la reine : Mathurin Marie, Gautier, Duval, Robert, Le Flelle. Détail important pour nous, si les chanteurs solistes et les jeunes choristes ne portaient pas d'instruments, les choristes adultes s'accompagnaient de théorbes; une dizaine de théorbes venaient donc s'ajouter aux sept luths de la symphonie. Les instruments et chanteurs qui forment cet ensemble d'une quarantaine d'interprètes sont des

(12) « The Longleat Papers of Bulstrode Whitelocke; new light on Shirley's *Triumph of Peace* », *Journal of the American Musicological Society*, 1965, n°1, p. 42-60. M. Lefkowitz utilise les résultats de cette analyse dans son édition critique de la musique, des livrets et de l'iconographie de *Trois masques à la Cour de Charles I^er*, à paraître dans cette collection.

musiciens du roi « pour le luth et les voix », complétés par des gentilshommes de la Chapelle Royale, des chantres de l'abbaye de Westminster, et divers artistes dont certains seront par la suite attachés au service du roi. Notons encore que le groupe des violons a une fonction toute distincte, accompagnant des danses de divers caractères, et des entrées burlesques.

Ce rôle du luth dans les masques a pu contribuer au prestige social de l'instrument, mais il n'eut qu'une faible influence sur le langage spécifique de ce dernier. Il faut néanmoins constater cette place importante du luth dans la musique royale sous les deux premiers Stuarts, et surtout Charles Ier. Henri VIII, Marie Tudor, Elisabeth Ire, jouaient agréablement du luth, mais sous leurs règnes il semble qu'un ou deux luthistes seulement aient été attachés d'une manière permanente à la cour. Peter et Philip van Wilder sous Henri VIII (13); Antonio de Countie, du temps de Marie et d'Elisabeth, de 1555 à 1580; Robert Hales, sous Elisabeth et Jacques, de 1583 à 1615.

A partir de 1603 on voit apparaître, dans les listes de musiciens royaux, un groupe dont la désignation varie, mais où le luth paraît l'instrument de base. Ce groupe gagne numériquement de l'importance lorsqu'on avance dans le siècle. 1603 : « lute and others » (6 musiciens); 1625 : « the consorte » (11); 1628 : « lutes and voices » (23); 1641 : « lutes, violls and voices » (23); 1660 : « lutes, voyces, theorboes and virginals » (29); 1660 : « private musick for lutes, violls and voices » (19); 1663 : « lutes and voices » (22); 1668 : « private musick for lutes, violls and voices » (22). Une liste d'appointements de janvier 1668/9 comprend 21 membres de la « private musick », qui, pour la plupart, sont ceux de la liste précédente. Le groupe se distingue nettement de ceux des violons et des instruments à vent. La virginale est parfois incluse, et parfois mentionnée à part. Il s'agit donc de la musique de la chambre du roi, elle se compose de luthistes, de violistes, et de chanteurs dont certains cumulent cette fonction avec celle de gentilhomme de la Chapelle royale. Il va de soi que le chanteur et le luthiste ou théorbiste peuvent être une même personne, et qu'un violiste peut aussi jouer du luth, bref que le groupe peut modifier son caractère suivant les besoins, et selon qu'il s'agit d'un masque ou d'un concert de nature assez intime. Il reste qu'on peut discerner avec une certaine précision ceux qui occupent une place dans l'histoire du luth en Angleterre, soit que les détails des comptes confirment qu'ils en jouaient ordinairement, soit que leurs compositions révèlent la connaissance intime qu'ils en avaient. Citons, au risque de nous répéter parfois, les noms les plus saillants.

(13) D'après des sources citées par Walter L. Woodfill, *Musicians in English Society from Elisabeth to Charles I*, p. 178. Mais dans H. C. de Lafontaine, *op. cit.*, Peter est mentionné comme violiste.

John Dowland fit partie de ce groupe de 1612; son fils Robert lui succéda, également jusqu'à sa mort, et fut remplacé par Mercure en 1641.

Robert Johnson fut luthiste à la cour de 1604 à sa mort en 1633, où Nicholas Duval le remplaça. Il composa des pièces instrumentales, et des chansons pour le théâtre et les masques.

Nicholas Lanier, luthiste, chanteur et maître de la musique du roi (14), retrouva ce dernier poste après l'interrègne et fut remplacé à sa mort en 1666 par le Français Louis Grabu.

Thomas Ford, auteur d'un recueil d'airs pour chant au luth (1607), fut au service du prince Henri, de Jacques Ier et de Charles Ier. Il disparaît en 1648 et, à la Restauration, Henri Lawes le remplace comme « composer in the private music for lutes and voices ». Henri Lawes, gentilhomme de la Chapelle royale dès 1626, devient aussi, en 1631, musicien pour le luth et les voix. Dans ses chansons, il se montre particulièrement attentif au choix des textes lyriques et à l'union de la poésie et de la musique, et, sur ce point, continue la tradition de l'air au luth élisabéthain. En mars 1636, il est, ainsi que son frère William, remboursé pour l'achat d'un luth. William Lawes venait alors de remplacer John Lawrence, luthiste à la cour de 1626 à 1635, dont on connaît quelques pièces pour luth seul. William Lawes, lui, n'écrit pas pour l'instrument soliste, mais le luth et le théorbe occupent une place importante dans ses masques (dont *The Triumph of Peace*) et dans certains de ses *consorts*.

John Coggeshall et John Kellye, luthistes à la cour depuis 1628 au moins, furent remplacés en 1660 par John Jenkins et John Lilly, qui avaient la fonction de théorbistes, bien qu'ils soient connus surtout aujourd'hui comme musiciens pour les violes.

A la Restauration, nous l'avons vu, John Rogers se voit attribuer le poste occupé jadis par Gautier. Il bénéficie d'une annuité très supérieure à celle des autres membres de la « private musick » en tant que « musician in ordinary to his Majesty for the French Lute ». Et c'est à ce titre que lui succède le chanteur Thomas Heywood. Mais en 1685 ce dernier figure comme ténor dans une liste de la « private musick » où aucune mention n'est faite du luth.

Quant à William Howes, s'il est désigné en 1660 comme luthiste et comme succes-

(14) Il ne semble pas nécessaire de supposer deux musiciens de ce nom. Il paraît comme « singer » dans le « consort » en 1625, et, la même année, comme « luter ». Dès 1626 il figure comme « master of the music » en tête des « lutes and voices ». Par la suite ses postes de « luter » et de « master of the music » sont maintenus. De ce fait, il est nommé deux fois dans les listes et a droit chaque année à deux livrées. Cf. H. C. de Lafontaine, *op. cit.*, p. 82 : « Receipt for two liveries signed by Nicholas Lanier as master of the music, and as lutenist ».

seur de Robert Dowland et de Mercure, on le voit par la suite jouer du violon, du cornet, et chanter à la Chapelle royale. Lorsque à la Restauration on reconstitue la musique du roi, on se réfère aux postes et aux groupes tels qu'ils existaient avant l'interrègne. Mais ceci ne doit pas faire illusion sur la place des luths dans la « private musick » qu'on continue à appeler « for the lutes, viols and voices ». Certes on continue à enseigner le luth aux enfants de la Chapelle royale. Et en 1673 Pelham Humphrey reçoit des sommes égales pour leur apprendre le luth, le théorbe et le violon. Mais déjà, en 1669, la bande des violons est payée deux fois plus que la « musique privée ». Et les effectifs d'un masque donné en 1674, c'est-à-dire quarante ans après *The Triumph of Peace*, attestent l'élimination à peu près totale du luth et des violes, base du *consort* dans la première moitié du siècle : 2 clavecins, 3 basses de viole, 2 théorbes, 4 flûtes à bec, 4 guitares (dont le célèbre Francisco Corbett), 4 trompettes, 33 violons. Basse de viole et théorbe survivent comme instruments de continuo. La guitare, rivale dont Mace ne parle pas, supplante ici le luth, et sera bientôt préférée comme instrument soliste.

On peut conclure, de l'esquisse qui précède, que quelques Français, dont le plus brillant fut Jacques Gautier, ont pris place parmi les luthistes anglais, succédant parfois à des maîtres de la période élisabéthaine et jacobéenne. Ils ont fait école, et ont suscité des émules, et des disciples, dans la pratique du luth français. Mais au moment ou un John Rogers ou un Thomas Heywood en font leur spécialité, le luth entre dans son déclin, qu'il s'agisse de son emploi dans le *consort* et dans les masques ou comme instrument soliste.

Il reste à voir quelle trace les accords et le style français ont laissée dans la musique pour luth seul. Lord Herbert, nous l'avons vu, mettait sur un pied d'égalité, dans sa grande anthologie, les œuvres anglaises et françaises. Celle-ci était entièrement rédigée dans le vieil ton, avec parfois, dans la dernière partie, emploi de cordes avalées. Par contre, dans les sources dont il va être question, on utilise les accords nouveaux.

Citons d'abord le manuscrit dit de Jane Pickeringe (British Museum, Egerton 2046), dont la première partie, rédigée en 1616 dans le vieil ton, contient des œuvres de l'école élisabéthaine, et la seconde, plus tardive, des pièces françaises et anglaises dans les nouveaux accords. Les deux auteurs nommés sont John Lawrence, luthiste de Charles Ier de 1626 à sa mort en 1635, et un Gautier dont on ne peut affirmer que c'est celui que Lawrence a bien connu à la cour (15).

(15) L'accord attribué à Gautier est le premier des accords du recueil de P. Ballard, 1631 : do^1 ré^1 mi^1 fa^1 Sol^1 Do^2 Fa^2 La^2 Do^3 Mi^3

Une tablature manuscrite à peu près contemporaine du recueil de 1631 de P. Ballard est rédigée dans les accords de cette publication. Elle est étroitement associée à l'œuvre de René Mésangeau, l'un des auteurs de cette anthologie de P. Ballard. Elle atteste l'existence d'un amateur anglais qui prit des leçons auprès de ce luthiste en 1631-1632. Parmi les rares pièces nommées quatre sont de Mésangeau et trois de Merville. Deux autres sont données comme ayant été jouées sur la harpe par Le Flelle dans un masque de la reine Henriette-Marie. Cet ensemble d'indices donne à supposer que Mésangeau fit un séjour en Angleterre (16).

Les manuscrits dont il reste à parler sont dans l'accord que Mace appelle *New Tuning*. Des trois tablatures appartenant à Lord Dalhousie, la plus intéressante pour notre propos est celle qui donne les noms de 7 luthistes français : Vincent, Bouvier, Hautman, Pinel, et distingue les pièces de trois Gautier : le Vieux (Ennemond), le Jeune (Denis) et Gautier d'Angleterre. Sur les cinq pièces actuellement identifiées comme étant certainement de ce dernier, trois figurent dans cette source, d'où son intérêt pour notre étude (17).

Enfin, dans le manuscrit Ruthwen de la Bibliothèque Nationale, Paris, on relève, en tête du recueil, une douzaine de pièces de Mercure — dont on sait qu'il fut luthiste de Charles Ier vers la fin de son règne — suivies d'œuvres de Pinel, Bouvier, Vincent et Vieux Gautier. En 1656 cette tablature était en la possession d'un amateur anglais, une Anglaise en fit l'acquisition en 1700 (18).

Deux ouvrages achèvent d'éclairer la période qui précède *Musick's Monument*.

L'accord attribué à Lawrence est dit « harpe-way » :

do¹ ré¹ mi¹ fa¹ Sol¹ Do² Fa² La² Do³ Fa³

Ce qui donne, par bémol (flat-way) :

do¹ ré♭¹ mi♭¹ fa¹ Sol¹ Do² Fa² La♭² Do³ Fa³

Cet accord marque la transition entre le vieil ton et les accords P. Ballard.

(16) Ce ms. appartient aujourd'hui au C.N.R.S. On lit sur la page de garde « I begune the 7 of February : the 27 of March : the 18 of May for Mr Mesangio ». On trouve également un décompte des leçons avec les indications : « the end of my month is the 23 of March 1631 », « the end of my month is the 8 of May 1632 ». Ces dates sont sans doute dans le vieux style, il s'agirait de Mars et Mai 1632. Au f. 59 v : « Monsieur Le Flale playd these tunes in the Queens maske on his harpe ».

(17) Ms. n° 4. Prêté à la National Library of Scotland. Microfilm obligeamment communiqué par Thurston Dart.

(18) Anciennement au Conservatoire sous la cote Rés. 1110. On lit, f. 94 : « The 10 of october 1656 I have begoon agaien to play on the Leut ». Les observations sur ce ms., comme sur toutes les sources contenant des pièces françaises, n'ont pas un caractère définitif. Le progrès de notre information est lié aux recherches en cours en vue du Corpus des Luthistes français, et notamment au travail de concordance de Monique Rollin.

C'est d'abord *The Lutes Apology* de Richard Mathews, imprimé à Londres en 1652 (19), et présenté par l'auteur comme le premier recueil pour le luth français publié en Angleterre. Mathews y utilise le principal accord de Mace, que celui-ci appelle *Flat-French-Tuning*, et qui correspond au 2e accord du recueil de P. Ballard 1631. Comme chez Mace l'accord est donné pour un luth à 12 cordes, avec 6 cordes à vide.

Une brève épître aux amateurs promet, si la première partie est suffisamment bien accueillie, une seconde qui ne semble pas avoir vu le jour. Une épître plus longue et quelque peu embarrassée s'adresse aux maîtres (entendons les maîtres du luth français). L'auteur explique qu'il s'est formé lui-même (Nature hath beene my Tutor) et qu'ayant fait deux apprentissages (having served two apprenticeships unto my Lute) — ce qui veut dire, supposons-nous, qu'il a pratiqué successivement le vieil ton et l'accord nouveau qui prévalait alors — il a constaté que si la musique des maîtres anciens, autrement dit le répertoire pour le vieil ton, était abondante, les amateurs ne disposaient d'aucun recueil pour le luth français, le seul dont on fit encore cas. Mathews s'excuse donc auprès des maîtres d'avoir, puisqu'ils s'abstenaient de le faire, composé et publié ce recueil pour les amateurs. Qu'ils se rassurent, il ne leur a rien dérobé, de même qu'il n'a rien appris auprès d'eux. Il a fait quelques emprunts au répertoire du vieil ton, et utilisé des airs dont il ignore les auteurs. Dans certains cas il a simplifié l'écriture, pour rendre ces pièces plus accessibles aux débutants, réduisant les basses, omettant les parties intérieures que les maîtres n'auront pas de peine à reconstituer, ainsi que les élèves quand ils auront acquis de l'expérience. De même il s'est abstenu d'indiquer les ornements pour ne pas compliquer la tâche de l'imprimeur.

La lecture de cette Epître confirme ce que dit Mace de la répugnance des maîtres de l'école française à divulguer leur art. Mais ces pages de Mathews s'appliquent plus particulièrement aux Français résidant en Angleterre, et à leurs disciples ou émules anglais. Il existe cependant un luthiste anglais aussi disposé que Mace à révéler tous les secrets de son instrument. Il s'agit du maître dont Mary Burwell a copié le manuscrit, dont l'original est perdu. Thurston Dart, à qui nous devons l'édition de ce précieux document (20), montre que la copie a été faite, vraisemblablement, entre 1668 et la fin de 1671, mais que la rédaction est plus ancienne, et peut remonter, au plus tôt, à 1650. Cette marge suffit à situer l'ouvrage par rapport à celui de Mace. Il se rapporte à une période quelque peu antérieure, où le luth français était encore suffi-

(19) Les photocopies de l'exemplaire unique, conservé à Bedford, nous ont été obligeamment prêtées par Diana Poulton. Voir Gerald Hayes, « Music in the Boteler Muniments », *The Galpin Society Journal*, March 1955, pp. 43-46.

(20) Voir plus haut note 1.

samment apprécié, puisque son auteur ne se plaint pas qu'on le néglige. Dart avance l'hypothèse plausible qu'il s'agit de John Rogers. Quel qu'il soit, l'auteur est persuadé que le luth est français, comme la viole est anglaise. L'école française du XVII^e siècle lui est familière. Il cite Vaumesnil et Perrichon comme les pionniers d'un style que Mésangeau améliora et que le Vieux Gautier (Ennemond) porta à sa perfection. Il décrit les caractéristiques du jeu des principaux membres de l'école, y compris Mercure qui vécut longtemps en Angleterre. Et il fonde son enseignement sur des exemples du Vieux Gautier, Gautier d'Angleterre (Jacques), Gautier de Paris (Denis), Dubut, Vincent et Pinel (21).

L'ouvrage présente beaucoup d'affinités avec celui de Mace, pour tout ce qui touche à l'*éthos*. Le luth convient aux personnes de mœurs sobres et d'esprit sérieux. Sa musique est un peu moins grave que celle de l'orgue, mais beaucoup plus que celle du violon ou de la guitare. Il est fait pour être entendu dans l'intimité, par quelques connaisseurs, et non pour être joué devant un grand public, ou dans la rue par les donneurs de sérénade. Devenir luthiste n'est pas seulement apprendre à toucher d'un instrument, mais s'initier à un style de vie. Les autres instruments résonnent, mais il parle, son langage est apte à exprimer les sentiments et les passions, à accompagner la rêverie ou les pieuses méditations. Cependant, à juger, par ses anecdotes, il paraît plus proche que Mace du centre de ce petit univers du luth français, bien que Mace ait connu personnellement Jacques Gautier (p. 48). De plus il emploie exclusivement le *New Tuning*, tandis que Mace donne la préférence à un « accord nouveau et extraordinaire » déjà archaïque.

LE LUTH DE MACE ET SES ACCORDS

Plutôt que de suivre l'ordre des chapitres de la II^e partie de *Musick's Monument*, qui est un traité du luth, il nous paraît préférable de dégager d'abord les caractéristiques du type d'instrument auquel se rapporte l'enseignement de Mace. Alors qu'à ses débuts, vers 1620, le luth n'avait encore que 5, 6 ou 7 cordes doublées (à l'exception

(21) Une bonne partie des informations qu'il donne sur ces musiciens paraît de seconde main. Ce pourrait être le cas des jugements caustiques du Vieux Gautier sur ses confrères. Au début du traité, éd. cit., p. 14, il cite Jacques, Denis et Pierre Gautier (Gautier de Rome) comme les fils du Vieux Gautier. Vers la fin (pp. 50 et 60) il donne Jacques et Denis pour ses cousins. Mais il connaît intimement l'esprit dans lequel jouaient tous ces musiciens.

de la chanterelle, qui pouvait être unique) on commença peu après à ajouter des cordes. Celui de Mace en a 12 dont les 5 premières sont doublées à l'unisson, les 7 autres à l'octave supérieure. Pour ces 7 paires, Mace appelle « basse » ou « diapason » la corde grave, et « octave » la corde aiguë. Ces cordes supplémentaires simplifient le jeu car elles permettent d'éviter certaines positions difficiles sur les cordes principales et d'utiliser au maximum le jeu des cordes à vide, qui est aisé, et plus suave. Mace n'explique pas pourquoi ces positions difficiles sur les cordes principales sont évitées, mais il est évident qu'une basse ne peut remplacer une de ces cordes que parce qu'elle est doublée à l'octave supérieure.

Dans la pratique qu'il recommande les basses, de la 6e à la 12e, sont d'ordinaire jouées à vide (22).

La longueur du manche doit être suffisante pour que la touche comporte 9 frettes. Il ne doit pas être trop épais, ce qui obligerait à trop ouvrir la main gauche. Son épaisseur doit être d'un pouce à la première frette, et augmenter insensiblement jusqu'à la dernière. La touche doit être un peu bombée entre la chanterelle et la 5e ou 6e corde, alors que dans les anciens luths elle était plate. Le manche porte deux têtes (ou chevillers) dont la première est recourbée, la seconde droite. La première soutient les 8 premières paires de cordes (ou 7 paires et une chanterelle unique). Il y a un grand sillet pour les 8 premiers rangs, un petit sillet pour chacun des 4 autres. La longueur du grand sillet est de 2 pouces 3/8.

Les cordes sont tendues à une distance de la touche correspondant à l'épaisseur d'une pièce d'une demi-couronne. Les 2e, 3e, 4e, et 5e paires sont un peu plus rapprochées entre elles que les 6e, 7e, et 8e, et cette disposition, de même que le léger bombement de la touche, facilite le jeu (pp. 50, 52, 53).

Cet instrument est en fait un luth théorbé. Entre le théorbe de Mace et son luth les seules différences sont : le nombre de cordes, 13 rangs au lieu de 12; la longueur et la grosseur de celles-ci, qui rend les sons plus graves, le jeu moins rapide et l'instrument plus apte à l'accompagnement de la voix ou à la basse continue; l'accord que nous définissons plus loin; et enfin la forme du manche qui ne comporte pas de tête

(22) Cf. pp. 39, 41, 65-66, 83. — Le luth décrit par le maître de Mary Burwell est analogue, à cette différence près qu'il ne possède en général que 11 rangs de cordes, le 11e ne comportant que la petite octave. Il distingue le « small play » c'est-à-dire les 5 cordes doublées à l'unisson, et les basses doublées à l'octave. Les 3 dernières basses sont toujours jouées à vide, dit-il, dans un passage où, par exception, il est question de 12 rangs de cordes. *Op. cit.*, pp. 17, 19, 27. — Il propose, comme un raffinement du jeu, de pincer parfois les grandes basses seules, et parfois les seules octaves (p. 33); Mace, on le verra plus loin, donne comme règle générale aux débutants de pincer à la fois les deux cordes d'une paire, quelle qu'elle soit. Il ne revient pas ensuite sur la question.

recourbée (pp. 207-209). On peut se faire une idée du rapport des deux instruments, notamment de la disposition des sillets, en examinant les deux parties du « dyphone » (p. 32, mais l'artiste a mis 12 et 11 cordes au lieu de 13 et 12; cf. p. 205).

Déjà Mersenne, en 1636, mentionne l'adjonction de cordes basses jusqu'à 6 rangs supplémentaires, en ajouter un plus grand nombre risquant de rompre la table. Il décrit un luth de 10 rangs et un théorbe de 11 et plus loin donne l'accord du luth avec 4 basses, celui du théorbe avec 8 basses (23). Le maître de Mary Burwell dit que le luth de Mésangeau avait 10 rangs. Il confirme l'argument de Mace, quant à l'utilité des basses, en montrant que, par exemple, on peut produire le même son sur la 11e corde à vide que sur le *d* de la 6e, pour certains accords où il est difficile de jouer ce *d*. Et il condamne l'usage du luth théorbé, instrument bâtard introduit par Jacques Gautier et adopté par l'Angleterre après l'avoir d'abord été par la France. Mais les maîtres français n'ont pas tardé à revenir au luth classique, où les cordes sont de longueur égale, et ne dépassent pas celle du manche. L'argument de Gautier est que les cordes plus longues émettent un son plus fort et qui dure plus longtemps. Mais ce renforcement des basses est une cause de déséquilibre et de confusion des sons. L'adjonction de nombreuses cordes, au-delà des possibilités d'écartement de la main droite, rend plus difficile un instrument qui l'est déjà assez. Seule l'habileté de Gautier permettait un jeu clair sur un tel instrument. L'auteur ne dit pas combien celui-ci ajoutait de cordes, mais mentionne que Jenkins allait jusqu'à 12, le nombre de Mace (24). Celui-ci insiste d'ailleurs aussi sur l'inconvénient des basses trop longues, sur les théorbes et même sur certains luths français dont les têtes sont trop longues : ces basses sont trop fortes et résonnent trop longtemps, dit-il, ce qui brouille le jeu et nuit à l'équilibre de l'instrument (p. 208). Ce qui ne lui fait pas renoncer pour autant à l'usage de cordes basses relativement plus longues que les autres.

Nous avons déjà fait allusion aux cordes du luth de Mace, et à leur origine française. Il n'est pas possible de préciser leur hauteur par rapport à un diapason rigoureusement établi. On sait en effet que la hauteur réelle pouvait dans une certaine mesure varier, entre instruments d'un même type, pour des raisons de dimensions et de facture (ces variations étaient sans importance pour le jeu en solo; il n'en allait pas de même pour le jeu dans les ensembles). Mais nous pouvons du moins préciser cette hauteur par rapport aux tonalités en usage et à la notation courante.

L'accord que Mace appelle *Flat-French-Tuning* (pp. 83 et II, p. 1) est, avons nous dit, le 2e accord nouveau de Pierre Ballard, donné également par Mersenne. Pour

(23) *Ed. cit.*, vol. III, pp. 45-47, 87-88.
(24) *Op. cit.*, pp. 13, 17, 21, 58-59.

en définir la hauteur on peut se reporter, non seulement aux tonalités indiquées pour chacune des leçons ou suites dans cet accord, mais aussi au chapitre où il s'attache à démontrer la supériorité de celui-ci sur le *New-Tuning* (Ch. XL). Après avoir montré qu'on peut former grâce à lui beaucoup plus d'accords (*chords*) que dans l'autre, il donne (p. 198) un tableau parallèle des basses, de la 12e corde au *b* de la 6e, dans les deux notations, d'où il ressort qu'elle donne la série complète des sons diatoniques *do ré mi fa sol la si do.*

Les 6 cordes supérieures sont donc *si mi la do mi sol.* Ce qu'il importe de remarquer c'est le déplacement vers l'aigu des 6 cordes principales de l'accord nouveau de Pierre Ballard. Cet accord résultant d'une modification des deux cordes aiguës du vieil ton, le tableau qui suit peut être proposé comme schéma d'évolution :

Accord										
Vieil-ton	*do*^{1}	*ré*^{1}	*mi*^{1}	*fa*^{1}	*Sol*^{1}	*Do*^{2}	*Fa*^{2}	*La*^{2}	*Ré*^{3}	*Sol*^{3}
Ballard 1631, n° 1	*do*^{1}	*ré*^{1}	*mi*^{1}	*fa*^{1}	*Sol*^{1}	*Do*^{2}	*Fa*^{2}	*La*^{2}	*Do*^{3}	*Mi*^{3}
Ballard 1631, n° 2	*do*^{1}	*réb*^{1}	*mib*^{1}	*fa*^{1}	*Sol*^{1}	*Do*^{2}	*Fa*^{2}	*Lab*^{2}	*Do*^{3}	*Mi*^{3}
Mace,										
French-Flat-Tuning	*do*^{1}	*ré*^{1}	*mi*^{1}	*fa*^{1}	*sol*^{1}	*la*^{1}	*Si*^{1}	*Mi*^{2}	*La*^{2}	*Do*^{3}	*Mi*^{3}	*Sol*^{3}

Ce déplacement d'une tierce majeure vers l'aigu explique que Mace déclare cet accord improprement appelé *Flat Tuning* (par bémol). Des modifications minimes permettent d'utiliser cet accord dans la tonalité de *Sol* (5e suite) ou de *si* (7e suite). Dans le premier cas on monte la 9e corde d'un 1/2 ton (p. 162), dans le second on monte aussi cette corde d'un 1/2 ton, et on baisse la 12e d'un 1/2 ton (p. 170).

Toujours selon lui (p. 198) l'infériorité du *New Tuning* (*Si*^{1} *Mi*^{2} *Sol*^{2} *Si*^{2} *Mi*^{3} *Sol*^{3} pour les cordes principales) tient à ce que ses basses, de la 12e à la 6e corde, donnent la série suivante; *si ré*^{1} *mi*^{1} *fa*^{1} *sol*^{1} *la*^{1} *Si*^{1}, au lieu de *do*^{1} *ré*^{1} *mi*^{1} *fa*^{1} *sol*^{1} *la*^{1} *Si*^{1}. Il s'ensuit que les 6 cordes principales donnent les intervalles *Si*^{1} *Mi*^{2} *Sol*^{2} *Si*^{2} *Mi*^{3} *Sol*^{3}. Autrement dit l'accord est déplacé d'un ton vers l'aigu par rapport à la hauteur qui lui est ordinairement attribuée. On aperçoit l'intérêt pour Mace de ce déplacement si l'on se reporte à sa table de conversion qui permet de transposer facilement la notation en tablature d'un accord dans un autre (ch. XXXIX). La table rend les mêmes services quelles que soient les hauteurs choisies. Mais elle met en évidence les différences entre les deux accords, qui résident dans les 3e, 4e et 12e cordes. Il est évident que lorsque les deux accords de Mace ont la même hauteur (de *Si*^{1} à *Sol*^{3} pour les cordes principales) on peut passer de l'un à l'autre avec le minimum de modifications dans la tension des cordes, ce qui apparaît si on les compare avec le *New Tuning* à la hauteur

habituelle (de *La*^{1} à *Fa*^{3}), par exemple sur le luth à 11 cordes du maître de Mary Burwell :

Mace, Flat Tuning		*do*^{1}	*ré*^{1}	*mi*^{1}	*fa*^{1}	*sol*^{1}	*la*^{1}	*Si*^{1}	*Mi*^{2}	*La*^{2}	*Do*^{3}	*Mi*^{3}	*Sol*^{3}
Mace, Flat Tuning (en *si*)	*si*		*ré*^{1}	*mi*^{1}	*fa*^{1}	*sol*^{1}	*la*^{1}	*Si*^{1}	*Mi*^{2}	*La*^{2}	*Do*^{3}	*Mi*^{3}	*Sol*^{3}
Mace, New Tuning	*si*		*ré*^{1}	*mi*^{1}	*fa*^{1}	*sol*^{1}	*la*^{1}	*Si*^{1}	*Mi*^{2}	*Sol*^{2}	*Si*^{2}	*Mi*^{3}	*Sol*^{3}
Burwell, « B flat » Tuning.			*do*^{1}	*ré*^{1}	*mi*^{1}	*fa*^{1}	*sol*^{1}	*La*^{1}	*Ré*^{2}	*Fa*^{2}	*La*^{2}	*Ré*^{3}	*Fa*^{3}

Il est d'ailleurs curieux de voir Mace faire de la série de 7 cordes graves, *si ré mi fa sol la si,* une vertu quand il s'agit de prouver que le *Flat Tuning,* au prix de deux modifications d'un 1/2 ton, permet de composer dans le ton, réputé impossible, de *si* mineur (p. 173), et un vice, quand le *New Tuning* est en cause. Pour vous rendre compte, dit-il, de l'incommodité de cette série, essayez de la chanter en descendant : vos efforts seront comparables à ceux d'un homme sur une chaise-percée. Cependant, l'accord de Jenkins pour un luth à 12 cordes, donné dans le traité de Mary Burwell, montre qu'on pouvait organiser différemment la succession des basses (25). Mace ne donne aucune variante du *New Tuning :* pour leur étude on se reportera notamment au traité de Miss Burwell. L'unique suite que donne Mace dans cet accord est en *mi,* et non en *ré,* mais on a préféré garder pour sa transcription (II, p. 57) la hauteur habituelle de celui-ci.

LE CHOIX D'UN LUTH ET SON ENTRETIEN

Comment choisir un luth ? (ch. III). Celui-ci doit posséder les caractéristiques décrites plus haut. Compte tenu de celles-ci les luths anciens sont meilleurs que les neufs. En général les luths vénitiens sont bons, mais les plus estimés sont ceux de Laux Maler (27). Jacques Gautier en a montré un à Mace, pour lequel le roi (Charles I^{er}) lui avait donné 100 livres. Edward Jones, élève de Gautier, en possédait également un.

---

(25) Il s'agit d'une variante du *New Tuning,* le ton de la trompette, attribué ici au Vieux Gautier :

Vieux Gautier :		do^1	ré^1	mi♭^{1}	fa^1	la^1	Si♭^{1}	Ré^2	Fa^2	Si♭^{2}	Ré^3	Fa^3
Jenkins :	do^1	ré^1	mi♭^{1}	fa^1	sol^1	la^1	Si♭^{1}	Ré^2	Fa^2	Si♭^{2}	Ré^3	Fa^3

(26) *Ed. cit.,* vol. III, p. 88.

(27) Laux Maler, le plus réputé des luthiers bolonais, fl. 1518-1552. Il est évident que, du temps de Jacques Gautier et de Mace, des luths aussi anciens n'étaient recherchés qu'en raison de leur sono-

La forme du corps que l'on préfère est celle de la poire (28), le nombre de côtes le plus satisfaisant est 9. Le meilleur bois pour les côtes est l'*air-wood*, et ensuite l'érable anglais. Le prunier, le poirier, le *rosemary-air*, sont également bons; l'ébène et l'ivoire, bien que plaisants à l'œil, sont mauvais. On apprécie une couleur foncée, noire et rougeâtre, parce que c'est celle du vernis dont se servent les meilleurs luthiers, notamment Laux Maler. Le bois de la table doit être d'un grain très fin. Le meilleur *cullin-cliff*, nom donné à la plus belle espèce de sapin, ou au cœur de celui-ci. Le cyprès est très bon, mais pas si bon que le *cullin-cliff*.

Pour s'assurer que les barres sont bien fixées, donner un coup léger sur la table; le son doit être clair : si l'on entend des vibrations, c'est qu'elles ont du jeu. Le moyen d'y remédier sera décrit plus loin. Vérifier aussi que le chevalet est bien fixé, sinon il se décollera à l'humidité, au risque d'abîmer la table.

Les sillets sont ordinairement d'ivoire. La touche doit être d'un bois dur, de préférence d'ébène. De même, pour les chevilles, on choisit l'ébène, le prunier, ou le buis. Pour éviter qu'elles ne glissent, s'assurer qu'elles « mordent » également aux deux trous où elles sont assujetties. Sinon limer où il y a excès d'épaisseur. S'il y a trop de jeu, limer et enduire de craie. Enfin ne pas enrouler la corde trop près des bords.

On voit que Mace donne aussi des conseils d'entretien ou de remise en état. Ainsi il explique comment il faut limer des rainures sur le grand sillet afin de disposer les cordes de la manière la plus commode pour l'exécutant, qui a été décrite plus haut. Et il consacre un long chapitre (ch. IV) aux réparations qu'un luthiste devra faire lui-même s'il vit à l'écart.

Il sera contraint, une ou deux fois par an, d'enlever la table. En effet elle est très mince et repose sur 6 ou 7 barres qui le sont également. Par suite de la tension des cordes, elle tend à s'enfoncer, d'ordinaire à la hauteur de la première barre au-dessus du chevalet, mais parfois sur d'autres, ce qui a pour effet de diminuer la pression sur les extrémités de la barre au détriment de la sonorité de l'instrument, et si l'on n'y remédie, la table risque de se briser. En attendant la réparation, il faut détendre les cordes.

---

rité. Le nombre de cordes avait augmenté, leur accord avait changé. La solution consistant à rapprocher les chevilles et les cordes pour les faire tenir sur le même manche et le même chevalet étant peu satisfaisante, on préférait adapter un manche plus large au corps de l'instrument. Pour ce faire il fallait sectionner la partie supérieure du tasseau et renforcer celui-ci dans sa partie inférieure.

(28) « Pearl mould », p. 49, est une erreur typographique, probablement pour « peare-mould ». Le maître de M. Burwell mentionne les corps de forme arrondie des luths de M. Desmoulins, à Paris, et des luths padouans. Mais, dit-il, les luths de Bologne, les meilleurs, sont piriformes. Quant aux luths de Florence et de Venise, ils ont une forme intermédiaire. Les luths modernes se font en France, et sont rarement bons (*op. cit.*, pp. 10-11).

Pour réparer le luth, se munir des accessoires suivants. Un pot en plomb d'une pinte, qu'on remplit d'un mélange de colle forte et de colle de poisson (glue and isinglass). Un fer quadrangulaire, de la longueur du majeur, et d'une section de 3/4 de pouce carré, plat et lisse à une extrémité, et à l'autre fixé à un manche. Si possible un second fer un peu moins épais. Un ciseau large d'un pouce, ou mieux 2 ou 3 de différentes tailles. Une lame pointue et coupante, de 2 ou 3 pouces, également munie d'un manche. Une lime triangulaire (pour les sillets et les chevilles). Enfin une alène.

Pour enlever la table, détachez les cordes du chevalet et enroulez-les autour de leurs chevillers respectifs. Détachez le filet de bord (lace) fait de parchemin, de soie ou d'argent. Pour ce, humectez 7 ou 8 minutes et chauffez au fer. Répétez l'opération sur le bord même de la table. Humectez cette fois un bon quart d'heure, et surtout dans sa partie supérieure, étroite, qui vient s'encastrer dans l'extrémité inférieure de la touche, entre ses deux pointes, et qui est collée au tasseau (that uppermost flat-narrowest-part of the Belly next the lowest Fret). Puis chauffez au fer jusqu'à ce que toute la colle soit redevenue liquide. Insérez alors la lame entre la table et la coque, en commençant par l'extrémité inférieure. Humectez et chauffez encore au besoin jusqu'à ce que la table cède doucement à la pression. Opérez ainsi de proche en proche, en détachant les barres de la coque au fur et à mesure, jusqu'à ce que vous arriviez à son extrémité supérieure dont le décollage, nous l'avons vu, demande un soin particulier. La table détachée, la mettre à plat, et chauffer au fer sa face intérieure, juste assez pour ne pas la brûler, de manière à la rendre absolument plane.

Inspectez-là pour déceler les félures, et voir si les barres ont du jeu. Nettoyez toute trace de vieille colle avec le fer chaud, puis le ciseau. Faites pénétrer de la colle liquide dans les félures, écartant leurs bords avec les doigts, puis les refermant et appliquant le fer chaud. Recouvrez-les alors d'une mince bande de papier enduite de colle, que vous brûlez ensuite au fer. Cependant vous pouvez la laisser, si vous jugez que cette partie de la table a besoin d'être renforcée; vous pouvez même ajouter un papier plus large, ou du parchemin. Mais n'abusez pas de cet expédient, sinon vous nuiriez à la sonorité de l'instrument.

Pour recoller les barres, qui ont surtout tendance à se détacher aux extrémités de la table, nettoyez la vieille colle, appliquez la colle fraîche, maintenez pressée la barre sur la table en chauffant d'abord, puis en laissant refroidir.

Pour recoller la table remettez-la exactement en place. Lorsque sa partie supérieure, qui doit être collée au tasseau, est ajustée à l'extrémité inférieure de la touche, percez-la en son milieu avec une alène, de manière à la joindre au tasseau, puis retirez l'alène, dont le trou servira de point de repère. Enduisez de colle les bords de la table et de la coque, ainsi que les extrémités des barres, mais sans excès. Approchez du feu

ces deux parties de l'instrument, puis joignez-les et enfoncez à nouveau l'alène, au même endroit. Chauffez au fer rougi les bords, et la partie qui doit être recollée sur le tasseau. Puis, en commençant par cette partie, appliquez aux jointures des morceaux de papier humectés de colle, que vous pressez bien avec les doigts, en laissant un très petit espace entre chacun pour que les jointures restent visibles. Pressez ensuite avec l'extrémité carrée de votre fer, chauffé juste assez pour ne pas brûler la table et réduire les papiers et la colle superflue à l'état de croûte. Et continuez ainsi de proche en proche, non pas d'un seul côté, mais de l'un et de l'autre alternativement.

Puis laissez passer une journée, ou du moins 6 ou 7 heures si vous êtes pressé, et nettoyez en humectant les papiers et la colle, une demi-heure durant, pour qu'ils puissent s'enlever avec les ongles (de préférence à un outil qui abîmerait le bois). Il ne reste plus alors qu'à recoller le filet de bord, ou à en coller un nouveau s'il s'agit de parchemin.

Il n'était pas inutile d'entrer ici dans ces détails, qui nous donnent une idée des techniques alors employées dans la réparation, et par suite dans la facture.

Suivent des conseils pour la conservation (ch. V). Le pire ennemi des cordes est l'humidité. Il est donc recommandé de choisir, comme lieu de conservation (pendant la journée) d'un luth dont on doit se servir souvent, un lit où l'on couche chaque nuit. Le placer non entre les draps qui gardent trop de moiteur humaine, mais entre le couvre-lit et la couverture. Si l'on ne s'en sert pas, le mettre dans un étui doublé de feutre et recouvert de cuir. Ces précautions ne suffiront pas, par temps humide, si l'on n'entretient du feu dans la pièce.

Puis viennent des conseils sur le choix des cordes. Celles-ci doivent être proportionnées à la taille de l'instrument, et tendues également. Mace distingue les *Minikins*, pour la chanterelle, la 2^{e} et la 3^{e} cordes, et quelques-unes des cordes à l'octave aiguë. Les *Venice-Catlins* pour la 4^{e}, la 5^{e}, et le reste des octaves supérieures. Enfin les cordes de Pistoie, ou de Lyon, pour les grandes basses. Pour éprouver leur qualité, mesurer la longueur qu'aura la partie tendue, et faites la vibrer. Si l'on croit voir distinctement deux cordes, c'est qu'elle est bonne (29). Et répétez l'opération (à moins qu'il ne s'agisse d'une basse) en la raccourcissant chaque fois de l'intervalle entre deux frettes pour vous assurer qu'elle est toujours aussi bonne, quelle que soit la hauteur du son qu'on lui fait produire.

(29) Le conseil n'est pas nouveau : on le trouve déjà dans l'*Instruction* de Le Roy, et dans Mersenne qui réemploie la gravure de l'*Instruction*.

LES ÉLÉMENTS DU JEU

Après avoir familiarisé l'élève avec la facture de l'instrument, Mace lui enseigne progressivement les principes, puis les subtilités du jeu, lui inculquant en cours de route des notions musicales élémentaires dont on ne tiendra pas compte ici. Très vite il a recours aux Préludes, Interludes et Suites pour illustrer ses leçons. On en trouvera plus loin la transcription.

La position (ch. VIII, p. 71). L'élève est assis tout près d'une table, il se tient droit sur son siège. Le corps du luth repose sur son giron, l'extrémité inférieure contre sa cuisse droite, la tête (30) de l'instrument élevée tout près de son épaule gauche et de son oreille. Sa main gauche doit reposer sur la table, jusqu'à ce que vienne le moment de jouer, car elle ne doit pas soutenir l'instrument. Son bras droit (31) est passé au-dessus du luth de manière à le maintenir, et à appuyer le petit doigt sur la table (belly) de celui-ci, juste sous le chevalet, tout près de la chanterelle ou de la 2e corde (32). Le luth trouve encore un appui contre le rebord de la table (33) et la poitrine de l'élève, un peu penchée en avant, presse fermement la coque de l'instrument et achève de le maintenir ferme.

La main droite. Le petit doigt doit toujours rester appuyé juste sous le chevalet, au niveau des premières cordes. Le poignet doit être modérément arrondi. Le pouce (thumb), prêt à pincer la dernière basse, repose sur celle-ci, la dépassant d'un 1/2 pouce (inch) et à une distance de 3 ou 4 pouces du chevalet. Pour pincer la corde, il la presse doucement et glisse dessus. En réalité sur la paire car les cordes sont doublées et en règle générale on doit les faire sonner ensemble. C'est le pouce qui, toujours maintenu droit dans son mouvement d'avant en arrière ou d'arrière en avant, pince toutes les basses. Ce sont l'index et le majeur qui pincent d'ordinaire

(30) Il dit un peu plus loin (p. 72) « les têtes » : « mind (...) if your Lute be not sunk down from its Exaltation, with the Heads ».

(31) Plus exactement son avant-bras.

(32) Il dit, p. 72, près de l'une des quatre premières cordes. Mersenne, lui, dit qu'il faut appuyer le petit doigt sur la table, près du chevalet et de la chanterelle, mais non derrière le chevalet, ce qui est très mauvais. Le maître de Mary Burwell est du même avis (*op. cit.*, p. 23).

(33) Mace dit : « with its lower Edge against the Table-Edge », sans préciser si c'est l'extrémité du corps, ou le manche, qui prend appui sur cette table. Thomas Robinson, dans *The Schoole of Musicke*, 1603, recommande déjà d'appuyer le luth contre une table, de même que Mersenne (*éd. cit.*, III, p. 77).

les autres cordes. Pour pincer une corde ils la soulèvent un peu d'en dessous et la relâchent de manière à obtenir un son bien net sans être dur. Il est recommandé de ne pas employer les ongles, mais le bout des doigts. L'usage des ongles, préconisé par certains, pourrait se justifier dans un ensemble, où c'est le volume et non la qualité du son qui importe, mais non en solo (34).

La main gauche. Le pouce étendu doit se placer sous le manche, un peu au-dessus de la 2e frette (Mace dit « au-dessus » parce que, l'instrument étant tenu obliquement, la main gauche s'élève lorsqu'elle parcourt la touche, ou le manche, de l'aigu vers le grave, du tasseau vers le sillet). La main est repliée de sorte que les doigts soient prêts à se poser sur les frettes, ou plus exactement contre celles-ci, mais un peu au-dessus.

Dans ses premiers exercices, puis dans les préludes pour les 7 tons qui constituent les premières leçons, Mace note les doigtés : un point sous la lettre pour l'index, deux points pour le majeur à la main droite; 1 2 3 4 pour les doigts — de l'index à l'auriculaire — de la main gauche. Ces exercices et préludes illustrent la pratique de l'alternance du majeur et de l'index à la main droite, dont le principe sera formulé plus loin. Les seuls accords de ces exercices, un dessus et une basse, sont pincés avec le majeur et le pouce (p. 83).

Mace recommande de prendre une vue d'ensemble de chaque mesure et de préparer les doigtés de chaque main avant d'en jouer la première lettre. Le doigté de la main gauche est régi par la règle du *close play* (ou *covert play* comme l'appelait Le Roy) qui vaut aussi pour la viole. Après avoir appuyé sur une corde, laisser le doigt sur celle-ci jusqu'à ce qu'une autre lettre doive être jouée sur la même corde, ou que le même doigt doive appuyer sur une autre corde, ou quelque autre raison. Et lorsque vous l'enlevez, levez le doigt le moins possible, car trop élever les doigts nuit à l'égalité et à la vélocité du jeu (pp. 85, 89, 99).

Parmi les raisons qui obligent à laisser le doigt appuyé sur une corde, il faut compter la tenue de certaines lettres dont le son doit être maintenu, conformément aux lois de la composition, pour une durée supérieure à celle qu'indique le signe rythmique de la tablature (p. 89). La nécessité de faire ressortir, par les tenues appropriées, les différentes voix d'une composition, est clairement exprimée et illustrée dans la IIIe partie de l'ouvrage, à propos de la viole (pp. 250-253). Mais ce que recommande en outre la règle du *close-play*, c'est d'assurer l'économie et la sûreté des mouvements des doigts de la gauche, et la continuité des sons successifs. C'est aussi dans les limites imposées, d'une part, par les lois de la composition, et, de l'autre, par la

(34) T. Robinson, et le maître de Mary Burwell, condamnent aussi l'usage des ongles.

nature même de l'instrument, d'accorder la préférence aux longues tenues. En d'autres termes cette règle affirme une prédilection pour un jeu *legato* et fortement « pédalisé ». Elle définit une technique de la main gauche permettant de jouer avec agilité et sans bavures. Mais elle affirme aussi une préférence esthétique pour un mode d'interprétation dont l'application dans le détail reste à la discrétion du luthiste.

Mace (Ch. XXI) passe du *single-play*, qui ne comporte que des sons successifs ou tout au plus des accords de 2 sons, au *full-play* où l'on doit jouer aussi des accords de 3 sons et plus. A la main droite les accords de 3 sons doivent être pincés avec le pouce, l'index et le majeur, en même temps, ou en arpégeant très peu (p. 100). On jouait autrefois les accords de 4 sons avec le pouce et 3 doigts. On trouve plus commode aujourd'hui, pour 4 sons et plus, de pincer la basse avec le pouce et de « râcler » (rake) doucement les autres cordes avec l'index, du dessus vers la basse.

Mace donne plus loin (Ch. XXIV) la règle générale pour le doigté de la main droite. Si dans une mesure les notes vont par nombres pairs, soit qu'elles aient toutes la même valeur, soit qu'ayant des valeurs différentes elles soient groupées par paires, par exemple 2 noires, 4 croches, etc..., commencer par le majeur et faire ensuite alterner l'index et le majeur. Lorsque le pouce doit commencer une mesure, procéder ensuite comme s'il s'était agi du majeur. Mais si le majeur seul commence une mesure, et si la 2e note doit être jouée avec le pouce, procéder ensuite comme si, à la place du pouce, il y avait eu l'index; la 3e note sera donc pincée par le majeur.

Mais si toutes les notes ne sont pas groupées par 2 ou multiples de 2, par exemple s'il y a 1 noire et 2 croches, et ainsi de suite, ne prenez en considération, pour appliquer la règle, que les notes paires, même si cela conduit à employer le majeur deux fois de suite comme c'est le cas pour le premier exemple, p. 111, qui commence par un dessus et une basse que l'on doit pincer en même temps avec le majeur et le pouce. Le 2e exemple de la page, et le 1er de la page 112 (en mesure ternaire) montrent encore comment la règle s'applique quand on trouve à l'intérieur d'une mesure des groupes de notes paires. Cependant la règle souffre des exceptions. Dans le 2e exemple p. 112 et ceux des pp. 113 et 114, il est plus commode, étant donnée la position de la main, de renverser l'alternance.

LES GRACES

Mace décrit les embellissements du jeu aux chapitres XXII et XXIII. On trouvera leur réalisation au Tableau des Ornements.

Shake (tremblement, p. 103). Sur une corde à vide (open shake). Après avoir pincé celle-ci d'un doigt de la main droite, soulevez-la (pick it up) ou grattez-la (scratch it) plusieurs fois de suite et rapidement du bout de l'index de la gauche, près de l'ongle, à la 1re ou à la 2e frette. C'est le *hard shake*. On produit le même effet, mais plus doux, en frappant simplement la corde du bout de l'index. C'est le *soft shake*.

Si le tremblement doit être joué sur une autre lettre que *a* (stop shake) le doigt de la gauche qui appuie sur la corde, en *b* par exemple, doit être maintenu fermement tandis qu'un autre doigt gratte ou frappe la même corde, en *c* ou *d* selon le contexte musical.

Back-fall (appogiature supérieure, p. 104). Appuyez un doigt de la main gauche sur la corde, un 1/2 ton ou un ton au-dessus de la lettre indiquée (par exemple *b* ou *c* si la lettre est *a*), pincez-la d'un doigt de la main droite, puis retirez le doigt gauche avec une légère torsion (twitch) destinée à entretenir la vibration et laissez entendre la corde à vide puisque la lettre indiquée est *a*. Si c'est une autre lettre, procédez de même mais au lieu d'enlever le doigt de la gauche faites le glisser, en agitant un peu la corde (shaking) pour entretenir la vibration, jusqu'à sa nouvelle position, par exemple (p. 90; Prélude p. 88 et II, p. 1, mes. 15) de *d* en *c*. Le *back-fall* peut être suivi d'un *shake*.

Beate (tremblement inférieur, p. 105). Appuyez sur la corde à la lettre indiquée, par exemple *d*, et également un 1/2 ton au-dessous en *c*, avec le doigt voisin qui doit demeurer appuyé. Aussitôt que la corde a été pincée, retirez le doigt de *d* avec une légère torsion et frappez rapidement la corde avec ce même doigt; terminez en appuyant sur *d*, car un ornement doit toujours s'achever sur la note « vraie ».

Half-fall (appogiature inférieure, p. 105). Appuyez sur la corde d'un doigt de la gauche, un 1/2 ton au-dessous de la lettre, pincez avec la droite, puis rabattez vivement le doigt de la gauche voisin sur la lettre qui doit être clairement entendue sans qu'il soit nécessaire de pincer à nouveau.

Whole-fall (port de voix). Ornement qui n'est plus en usage, mais néanmoins agréable. Par exemple, si la lettre est *d*, pincez la corde à vide, puis rabattez un doigt

de la gauche sur *c*, puis un second sur *d*. Il faut pincer doucement de la main droite pour obtenir une parfaite égalité des sons. Les intervalles entre les trois sons seront d'un 1/2 ton ou d'un ton suivant le contexte.

Elevation. Se fait sur la seconde de trois notes ascendantes ou descendantes. Sa réalisation en tablature (p. 106) ou en notation courante en explique la nature exacte. La main droite pince la corde une seule fois, assez doucement, sur la lettre, et les cinq sons qui suivent sont produits par la gauche seule.

Single relish (p. 107). Egalement sur la seconde de trois notes ascendantes ou descendantes et avec un seul pincement de la corde à la main droite. Il y a d'abord un *back-fall* qui doit être exécuté vigoureusement.

Double relish (pp. 107-108). Autrefois son exécution parfaite dans tous les tons, et dans toutes les positions possibles, sur le luth et la viole, témoignait de l'habileté du musicien. Aujourd'hui il est tombé en désuétude. Mace le recommande au moins comme exercice.

Slur (coulé). Suite de notes ascendantes dont la première seule est pincée de la main droite, comme dans le *whole-fall*.

Slide (coulé). Suite de notes descendantes dont la première seule est pincée de la main droite. Appuyez d'abord sur la corde avec tous les doigts de la gauche qui seront nécessaires, pincez, puis retirez successivement les doigts en donnant une impulsion (twitch) à la corde comme pour le *slur*. Ceci doit être fait le plus également possible.

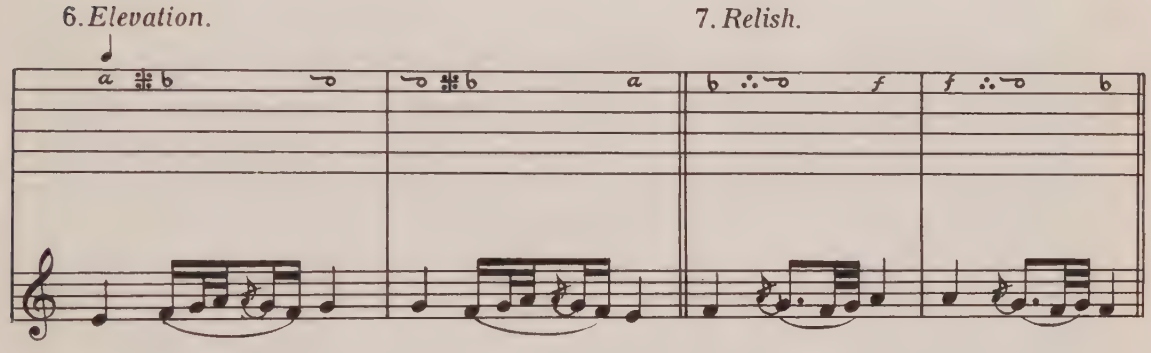
Spinger ou *springer* (échappée). Après avoir pincé la note sur laquelle doit se faire l'ornement, touchez légèrement (dab lightly) la même corde une ou deux frettes plus bas comme si vous alliez l'appuyer, mais juste assez pour supprimer le son précédent et suggérer (give some small tincture) le nouveau son sans qu'il soit perçu distinctement, avant de jouer la note suivante. Mace envisage seulement le cas de deux notes consécutives, où le *spinger* se joue un 1/2 ton ou un ton au-dessous de la première. Christopher Simpson (35) prend pour exemple du même ornement deux notes descendantes, le *spinger* se jouant au-dessus de la première. Arnold Dolmetsch (36) cite Prætorius, qui envisage ces deux cas.

Sting (vibrato). Sur une longue note. Aussitôt que la corde a été pincée, agiter la main régulièrement de sorte que le doigt qui appuie sur la corde se déplace un peu vers le haut, puis vers le bas.

---

(35) *The Division-Viol*, 2e éd., 1665 (rééd. fac-similé, 1955), p. 12.
(36) *The interpretation of the Music of the XVII and XVIII centuries*, 1916, rééd. 1946, p. 251.

TABLEAU DES ORNEMENTS



Autres signes

Sting	ww	vibrato
Tut	: a	étouffement
Pause	a	point d'orgue
Soft	So:	piano
Loud	Lo:	forte

a	index
a	majeur
	repère visuel
Crackle	craquement (p.170)

Tut (étouffement). Toujours exécuté de la main droite. Après avoir pincé, interrompre soudain le son en rabattant le doigt voisin sur la corde.

Crackle (p. 170). Jouer un accord de trois sons en pinçant du pouce et de deux doigts de sorte que chacun ait une durée égale, puis produire l'effet d'un sanglot (sob) en relâchant un peu les doigts de la main gauche aussitôt que les sons ont été émis, sans cesser tout à fait d'appuyer sur les cordes, mais juste assez pour amortir les sons.

Mace mentionne également l'usage du *piano* et du *forte* (soft and loud) qu'il affirme être le premier à noter, et du point d'orgue, comme des ornements du jeu. D'autre part il a exigé de l'élève une extrême rigueur dans la comptabilité des temps, lui recommandant de battre la mesure avec le pied, et même d'utiliser un pendule comme métronome (Ch. X et XI). Mais après une longue pratique, il est permis de prendre des libertés avec le temps, jouant tantôt plus vite ou plus lentement, selon l'esprit de la pièce et le goût de l'interprète (p. 81).

REMARQUES SUR L'IMPROVISATION, LA COMPOSITION ET L'INTERPRÉTATION

Mace va maintenant joindre aux conseils d'exécution des remarques sur la forme et l'esprit des pièces de sa composition que doit jouer l'élève, afin de guider son interprétation et lui inculquer quelques notions d'improvisation et de composition, sans toutefois lui apprendre les éléments de l'harmonie que l'on trouvera dans d'excellents ouvrages, comme celui de Christopher Simpson (37).

Il donne d'abord 4 préludes en ut, montrant comment la tonalité peut être révélée par la tonique, la tierce ou la dizième, la quinte ou la douzième, et enfin l'octave.

Il explique ensuite ce qu'est une *fugue*. Il entend par là un sujet, une cellule initiale dont découle le développement qui suit, qui l'imite ou s'y réfère, tout en introduisant du nouveau. Une pièce peut utiliser un seul ou, successivement, plusieurs sujets. A la *fugue* est liée une *humour* ou un *conceit*, c'est-à-dire l'humeur, la disposition d'esprit, la nuance de sentiment qui caractérise la pièce, et dont l'interprète tiendra compte pour l'expression, et pour l'usage d'embellissements qui ne sont pas toujours notés : alternances de *forte* et de *piano*, pauses, etc... La *forme* de la pièce sera éga-

(37) *The Principles of practicle Musick*, 1665, rééd. augmentée en 1667.

lement un guide pour l'expression. A ce propos, Mace attire l'attention sur les symétries et les correspondances entre les deux parties dont se composent d'ordinaire ces pièces.

Il énumère les principaux genres instrumentaux. Le *prélude*, d'allure improvisée, pour se mettre en doigts et s'assurer que le luth est bien accordé. Les maîtres le font suivre d'une *fantaisie* (fancy or voluntary) qui joint la liberté d'invention à la science. Puis vient la *pavane*, qui comporte 2, 3 ou 4 parties, et qui est pleine de gravité et de profondeur, mais qu'on ne joue plus guère. Parmi les pièces de Mace ne figurent que trois fantaisies-préludes (ou *voluntaries*), l'une pour le théorbe, deux pour la viole. Il n'y a pas de pavane, mais nous savons que ces deux genres étaient en honneur auprès des violistes qui, comme lui, avaient coutume de jouer en *consort* (p. 234).

Il énumère ensuite les genres dont se composent ordinairement (avec le prélude) ses suites de luth. L'*allemande*, assez animée. L'*ayre*, plus vif que l'allemande et le plus souvent, comme elle, de mesure binaire, bien qu'il en existe en mesure ternaire. La *gaillarde* utilise la plus lente et la plus ample des mesures ternaires, celle de la *courante* est déjà plus courte et plus vive, celle de la *sarabande* la plus brève et la plus rapide. Le *tattle de moy* est une invention de Mace qui ressemble à la sarabande, mais avec plus d'esprit et d'*humour*, et elle peut en tenir lieu à la fin d'une suite.

Mace mentionne encore la *chaconne*, les *toys* ou *jigs* qui sont de petites pièces fantasques et légères, les *airs populaires* (common tunes), enfin le *ground*, suite de notes graves sur lesquelles on peut jouer des variations ou diminutions (*divisions*).

Il montre enfin que les pièces d'une suite, tout en gardant leur variété et leurs contrastes, doivent posséder non seulement une tonalité commune, mais certaines affinités de sujet, de *conceit*, ou d'*humour*. On ne doit pas passer abruptement d'une tonalité à une autre. Ce serait aussi déplacé que si, dans une conversation, quelqu'un sautait brusquement d'un sujet à l'autre. L'art de l'interlude (Ch. XXV) consiste à ménager, par une véritable improvisation ou par une pièce qui en a le caractère, la transition nécessaire. En d'autres termes il faut que l'oreille s'accoutume progressivement à la tonalité nouvelle. Mais même en prenant cette précaution, on doit éviter de jouer successivement dans des tonalités qui forment entre elles des intervalles dissonants d'une seconde ou d'une septième, ce qui jetterait à son insu le trouble dans l'esprit de l'auditeur. C'est pourquoi les sept suites dans le *Flat tuning* se succèdent dans les tonalités : *UT, FA, la, ré, SOL, mi, si*; et entre chacune d'elles Mace insère un choix d'interludes.

Il se livre, à propos d'un certain nombre de pièces, à des remarques, sur la *fugue*, l'*humour*, le *conceit*, la *form*, qui d'ailleurs se répètent souvent. C'est dans les premières suites qu'elles sont les plus abondantes. Il narre même les circonstances dans

lesquelles avait été composée, quarante ans plus tôt, *The Authors Mistress* (p. 122). L'idée de cette pièce, dit-il, s'imposa à lui au milieu des préparatifs de son prochain mariage. Et plus tard Mrs. Mace, la lui entendant jouer pour la première fois, reconnut cette pièce pour la sienne. Il en tire des considérations sur la nature de l'inspiration. C'est parce qu'alors, consciemment ou non, toutes ses pensées se rapportaient à sa maîtresse qu'il composa une pièce qui lui ressemblait en tout point. L'anecdote touchante se fonde sur la croyance de Mace aux correspondances entre les proportions de l'âme humaine et celles de la musique, qui font d'elle un moyen de communication plus intime que le langage parlé. Mace en fournit ailleurs un autre exemple (p. 151) : la pièce intitulée *Hab-Nab* lui fut inspirée, dit-il, alors qu'il encordait et accordait l'instrument d'une personne dont les facultés étaient harmonieuses, mais qui ne montrait aucune disposition pour le luth. C'est pourquoi la pièce en question semble faite, comme son nom l'indique, d'éléments disparates, et pourtant possède un certain charme. Cette association d'une pièce à une personne, ou à un état d'âme, Mace lui cherche encore une justification dans le concept d'une harmonie universelle. Mais ces pièces mêmes se rattachent à une tradition moins ambitieuse du portrait ou de l'anecdote, qui est caractéristique du luth français, mais qu'on trouve déjà dans les œuvres légères, les *humours*, les *conceits*, de l'école anglaise, qu'il s'agisse de Dowland pour le luth, de Giles Farnaby pour le clavier, ou de Tobias Hume pour la viole.

Pour revenir à *The Authors Mistress*, elle a ceci de caractéristique qu'elle engendre son double, *The Off-spring*, qui peut se jouer soit en solo, soit en duo avec la pièce-mère. Ces deux pièces sont suivies d'une troisième dont le titre, *The Cozen-German*, indique les affinités avec les précédentes, ce qui est pour Mace une occasion d'insister sur l'homogénéité de la suite. Les trois sont, en fait, des allemandes ou *ayres*. Suivent trois courantes, l'une lente et plaintive, l'autre enjouée, la dernière grave, empreinte de ferveur et d'éloquence. Un *Tattle de Moy* conclut cette 1re suite sur une note légère.

LE THÉORBE

Le *sol* (Gam-ut) servant à définir les hauteurs réelles de l'accord (*Flat* ou *New Tuning*) se trouve selon Mace, pour un luth de bonne taille, sur la 8e corde. Pour les théorbes, il peut se trouver soit sur la 7e, soit sur la 6e, selon qu'il s'agit d'un théorbe moyen, ou d'un instrument de grande taille. Mace le précise en donnant la table de transposition de l'accord du théorbe au *Flat Tuning* du luth. A cet endroit (p. 190) il

prend comme point de repère le *sol* sur la 7e corde. C'est cette hauteur qui a été retenue pour transposer la Fantaisie-Prelude (pp. 209-210 et II, 65) dans un accord identique à celui de Mersenne, à cette différence près que chez ce dernier l'accord est pour un instrument de 14 cordes et non de 13 (16). Ce choix peut se justifier puisqu'il s'agit d'une pièce destinée à l'instrument soliste. Mais Mace précise encore, lorsqu'il traite du théorbe comme instrument d'ensemble, et plus particulièrement de la réalisation de la basse continue sur celui-ci, que seul le grand théorbe dont le *sol* est sur la 6e corde est accordé commodément par rapport aux autres instruments de l'ensemble (*consort-pitch*). Mace signale encore (p. 208) qu'en raison de la longueur des cordes basses on est contraint de descendre la chanterelle — et même parfois la 2e corde — d'une octave, ce qui rend les théorbes impropres à jouer des pièces de caractère mélodique (ayrey lessons).

La longue *Fantaisie-Prélude* de Mace se compose de 13 sections autonomes et on n'est pas obligé de la jouer entièrement. Elle est conçue comme exercice réunissant les principales caractéristiques du jeu soliste sur cet instrument, et comme modèle pour l'improvisation.

Mais la principale fonction du théorbe est la réalisation de la basse continue (Ch. XLIII). Un bon théorbiste doit avoir une connaissance suffisante des lois de la composition dont on peut trouver ailleurs un exposé complet, par exemple, chez Christopher Simpson (38). Mace dresse un tableau des accords qu'on peut former sur le théorbe dans chacune des tonalités majeures ou mineures et montre l'avantage que présente à cet égard l'adjonction des cordes basses. Il explique le principe de la basse chiffrée et donne quelques préceptes qui aideront l'élève à placer convenablement les accords. Il illustre à l'aide d'une vingtaine d'exemples la manière d'ornementer une cadence en décomposant les accords ou en introduisant des diminutions. Il indique les divers enchaînements d'accords qui peuvent conduire à une cadence, et consacre ses derniers exemples au traitement des sixtes.

PROJET D'AUDITORIUM — LA MUSIQUE D'ENSEMBLE

La Troisième Partie de l'ouvrage est consacrée à la viole, et à la musique d'ensemble. Les pages célèbres du chapitre I, évoquant le répertoire, et l'esprit, des *consorts*

(38) *Ibid.*

dont Mace a fait partie, nous a déjà servi à le situer dans son siècle, et à définir son attitude à l'égard des nouveautés. Mais il faut revenir sur son projet de salle de musique (pp. 238-239 et Ch. II) qu'il espérait voir réaliser à l'Université de Cambridge, grâce à la générosité d'un bienfaiteur. Son but est d'assurer les meilleures conditions acoustiques, de séparer les musiciens et les auditeurs qui se coudoient d'ordinaire et se gênent les uns les autres, enfin de séparer dans l'auditoire les gens de qualité des gens du commun. L'auditorium serait situé au premier étage d'un édifice situé dans un lieu sec, loin du bruit. La salle de musique serait surélevée d'un pas (one step higher) par rapport aux 12 galeries. Pour une salle de 6 yards de côté, les galeries devraient avoir au moins 3 yards de profondeur. Les 4 galeries centrales seraient un peu plus larges. La salle et ces 4 galeries devraient être voûtées, ou mieux encore toutes les galeries. Les murs seraient revêtus de boiseries lisses. A l'intérieur de celles-ci on établirait des conduits acoustiques, dont l'ouverture du côté de la salle serait large d'au moins un pied et qui, devenant de plus en plus étroits, aboutiraient à proximité de l'oreille des auditeurs. 4 portes doubles, donnant accès de la salle aux galeries centrales, pourraient être ouvertes ou fermées selon que la salle serait utilisée pour le concert ou l'étude. L'étroitesse des galeries devrait contribuer à une meilleure acoustique, puisque le son est mieux perçu si on le confine dans un petit espace que si on le laisse se propager librement. Mace compte pouvoir loger commodément 200 auditeurs, ce qui est impossible dans l'hypothèse, formulée sur le plan, d'une salle ayant seulement 6 yards de côté. En fait son plan indique des proportions, la grandeur réelle dépendant de la destination. Mace l'a conçue pour une université, mais elle pourrait servir à d'autres fins publiques ou privées. Dans ce dernier cas on se contenterait d'un seul escalier d'accès, au lieu de 4. Elle pourrait être construite, par exemple, dans la demeure d'un noble ou d'un gentilhomme. Le plan de Mace reste schématique. On ne sait pas comment s'établit la circulation du public, ni comment les auditeurs des galeries latérales peuvent voir ou même entendre puisque l'ouverture de celles-ci est en grande partie obstruée par la cheminée, et les 3 placards où ranger les instruments, qui occupent les quatre coins de la salle. Il n'importe. L'idée est encore neuve à cette date. Elle vise à supprimer les inconvénients du manque d'espace et de l'atmosphère surchauffée, qui nuisent à l'interprétation comme à l'audition. Mais elle a une portée plus grande. Ce partage rigoureux de l'espace entre musiciens et auditeurs implique une distinction non moins nette entre deux attitudes possibles à l'égard de la musique, l'une active et l'autre passive. Ce n'est pas un hasard si Mace parle une fois d' «acteurs » et « auditeurs » (p. 238) car la division de l'espace dans la salle de concert n'est pas sans analogie avec celle du théâtre. L'auditorium de Mace a même ceci de commun avec les théâtres du temps qu'une discrimination sociale s'y établit, avec galeries pour gens de qualité et pour gens du commun.

Le schéma général peut d'ailleurs, au prix de quelques modifications, s'adapter à des fonctions sociales différentes. Selon que l'auditorium est destiné aux séances de musique d'une demeure princière, à l'enseignement musical et aux concerts d'une communauté universitaire, ou à l'exploitation commerciale pour un public payant. Cette dernière possibilité n'est pas formulée par Mace mais elle n'est pas exclue, et au moment où il conçoit son projet on voit apparaître à Londres les concerts payants. D'une part la musique protégée par un mécénat aristocratique, ou cultivée comme l'un des arts libéraux, de l'autre la musique considérée comme objet de consommation. La salle de musique peut toujours se refermer sur elle-même, pour un groupe de connaisseurs qui font de la musique entre eux et auxquels peuvent se mêler quelques auditeurs également initiés, mais elle peut s'ouvrir largement sur un public. Mace, défenseur de la tradition, et d'une hiérarchie sociale identifiée avec l'ordre providentiel, est cependant une figure complexe, une sorte de *Janus bifrons* tourné vers le passé mais aussi vers l'avenir.

L'ORGUE ET LE CLAVECIN

Pour la musique sérieuse qui est la partie essentielle du répertoire des ensembles de violes, Mace recommande l'accompagnement de l'orgue, qui assure la liaison harmonique de toutes les parties, en même temps qu'il sert de pierre de touche pour l'accord des instruments (p. 234). Mais il trouve peu satisfaisant l'orgue vertical, qui ne peut se placer au centre du *consort*. Il invente donc la solution ingénieuse de l'orgue-table (ch. III) représenté p. 243, et dont les deux modèles existants, dit-il, ont été construits pour l'auteur, pour son usage personnel, et dans l'espoir d'organiser des concerts publics. L'instrument est enfermé dans un coffre rectangulaire dont les faces latérales sont, dans leur partie supérieure, sculptées et ajourées de manière à laisser sortir le son, et dans leur partie inférieure, divisées en panneaux pleins qui peuvent s'enlever en cas de réparation. A l'extrémité opposée au clavier sont disposés deux placards avec rayonnage pour les livres de musique. La table qui recouvre l'instrument est faite de deux pièces qui peuvent être enlevées lorsqu'on l'accorde. Le clavier est dissimulé par un couvercle à glissière qui s'enlève lorsqu'on veut jouer. 8 pupitres, dont un pour l'organiste, sont disposés dans la surface de la table. Lorsqu'on les relève, on ménage par conséquent des ouvertures qui amplifient le son en proportion du nombre des pupitres relevés. (Ce qui présente un léger inconvénient car lorsqu'ils sont tous ouverts le son convient pour une audition publique mais est trop fort pour

une séance privée). L'orgue comporte 6 jeux : octave, diapason, principal, 12e, 15e, 22e, régale. Il y a en outre un jeu de hautbois, qu'on peut actionner avec le pied et qui, comme la régale, donne la « voix humaine ». Le soufflet peut être manœuvré avec le pied, ou à l'aide d'une corde, à l'autre extrémité. Le chapitre s'achève mélancoliquement sur une offre de vente, la surdité rendant l'instrument inutile.

La musique d'ensemble de caractère moins austère appelle l'usage du clavecin, et de préférence du clavecin à pédalier (the Pedal) dont John Hayward (39) est l'inventeur (pp. 235-236). Ces instruments sont peu répandus à cause de leur prix (20 livres ordinairement et jusqu'à 50 livres). Sir Robert Bolles, que Mace eut le bonheur, à l'université, d'initier à la musique, en possédait deux de grand prix. Sir Robert avait été le protecteur de Christopher Simpson, et l'avait recueilli dans sa résidence de Scanton, dans le Lincolnshire, après la Guerre Civile. C'est à lui que Simpson dédia la première édition de *The Division Viol* (1659), la deuxième (1665) étant dédiée à son fils, Sir John. Cet instrument de Hayward possédait 4 pédales, permettant 15 combinaisons. Mace en avait augmenté le nombre en faisant ajouter un « jeu de théorbe » manœuvré à la main.

On pouvait adjoindre au besoin un théorbe au clavecin pour accompagner l'ensemble.

LA VIOLE

Un jeu complet de violes doit comporter 2 basses, 2 tenors et 2 dessus de facture homogène (ch. IV). Les facteurs anciens les plus réputés sont Aldred, Jay, Smith et surtout Bolles, et Ross (40). Une basse de Bolles vaut aujourd'hui 100 livres. On trouve encore à présent d'excellents facteurs, mais les anciens instruments sont

(39) Identifié par les historiens de la facture du clavecin au John Haward, ou Hayward, dont le seul instrument encore existant, et imparfaitement conservé, date de 1622 : il possédait trois jeux de cordes mais n'avait pas de pédalier. L'existence de clavecins à pédaliers est attestée par des documents dont les dates, 1664, 1668, cadrent avec le témoignage de Mace. Voir notamment Donald H. Boalch, *Makers of the Harpsichord and Clavicord*, 1950, pp. 46-47.

(40) Thomas Aldred a travaillé à Holborn au début du xviie siècle; on connaît de lui une basse de viole datée de 1629. — Henry Jay [e], luthier de Southwark réputé au xviie siècle. On connaît de lui des dessus de viole (collections Guy Oldham et G. Thibault) et des basses de violes (dont une au Musée Instrumental du Conservatoire de Paris). — Henry Smith a travaillé aussi à Holborn. — Bolles est luthier à Londres; on connaît deux violes de gambe de lui, datées, l'une de 1600, l'autre de 1620. — John Ross (ou Rose) était établi à Bridewell : il existe encore de nombreux instruments de lui, dont le premier est daté de 1562. Cf. W. Lütgendorff, *Die Geigen und Lautenmacher*, Francfort, 1922.

préférables, parce qu'ils sont plus secs, et d'une maturité qui rend le son plus suave. Mace suppose que l'air, indispensable à la propagation des vibrations, y circule mieux dans tous les pores du bois. Si l'on ne peut se procurer un ensemble d'instruments de facture homogène, on cherchera à assortir le mieux possible des instruments de provenance diverse. Il faut une grande basse. Le dessus étant accordé une octave au-dessus de celle-ci, ses cordes, dans leur partie vibrante, devront être exactement plus courtes de moitié. Les cordes du ténor devront, par rapport à la basse, avoir la longueur du chevalet à la 5e frette (f) puisque il est accordé une quarte au-dessus. Si l'on divise les ouïes en 4 parties, le chevalet doit se situer au niveau de la 3e division en comptant de haut en bas, bien que souvent, et à tort, on le place plus haut.

On peut se procurer deux violons, pour une musique exceptionnellement légère et gaie, mais à condition de renforcer alors les basses du *consort*. A cette fin, mais aussi pour d'autres usages, et notamment accompagner la voix, acquérir deux théorbes de bonne taille.

Il faut aussi trois *lyra-viols* de bonne taille car on a composé des choses admirables pour cet instrument. On peut les utiliser soit en solo, comme *division-viols*, soit en duo ou trio, soit dans le *consort*. Quant à la pratique de l'instrument. Mace n'entrera pas dans beaucoup de détails car l'usage de la viole est très répanau, les bons maîtres sont nombreux, et il existe déjà un traité excellent, celui de Christopher Simpson. Il emprunte à celui-ci (ch. VI) la description de la posture du gambiste (41). Les mollets et les genoux soutiennent, sans l'aide de la main gauche, l'instrument dont le manche doit être dirigé vers l'épaule gauche, tant soit peu incliné vers le coude. L'archet doit être tenu près de la hausse, le pouce et l'index de la main droite serrant le manche, et le bout du majeur replié sur les crins. Si ce doigt ne suffit pas à maintenir l'archet, ajoutez l'annulaire; mais pour les diminutions rapides, deux doigts et le pouce sont préférables. C'est du moins ce que recommande Simpson, mais Mace préfère tenir l'archet à 2 ou 3 pouces (inches) de l'extrémité. Quant au bras qui le tient, d'aucuns veulent qu'on le garde absolument droit, mais il aime mieux une certaine souplesse.

Le coup d'archet doit être donné sur toute la longueur de celui-ci, sans modifier la direction. L'archet doit se mouvoir à une distance du chevalet qui varie entre 2 pouces 1/2 et 1 pouce 1/2, de la basse de *consort* au dessus. Si les cordes sont très tendues et le diapason élevé, jouer un peu plus loin du chevalet. Dans un ensemble, maintenez l'archet plus près de celui-ci que quand vous jouez seul. Le son sera moins suave, mais son volume plus grand.

(41) *The Division-Viol, éd. cit.*, pp. 2-4.

Il importe aussi d'acquérir la souplesse du poignet. Lorsque vous allez changer la direction du mouvement de l'archet, arrêtez le bras d'abord et laissez le poignet continuer le mouvement, sur une distance de 3 ou 4 pouces pour un long coup d'archet et proportionnellement moindre pour un coup d'archet plus court.

Quant à la position et au doigté de la main gauche, ils sont identiques à ceux du luth. Il ne reste donc plus à Mace qu'à terminer sur deux conseils. D'abord de veiller à donner toute sa force à la vibration de la corde basse, lorsqu'on donne le coup d'archet pour un accord. Ensuite, d'effectuer les tenues nécessaires à la main gauche, afin que le mouvement des parties soit discernable à l'audition, lorsque la composition l'exige. Nous avons déjà signalé l'importance de ce passage (p. 250) suivi d'une leçon (ch. VII) donnée en tablature, et en notation ordinaire, sur deux portées pour distinguer le dessus de la basse. Une 3e partie, intermédiaire, que l'on pourrait si on le désirait jouer sur une seconde viole, est donnée surtout pour souligner le caractère polyphonique de l'écriture pour la viole, qui pourrait échapper au premier regard. A remarquer que, dans la tablature, Mace indique les tenues par des traits obliques, alors qu'il ne l'a pas fait dans les suites pour luth. (On trouve, par contre, les signes de tenues dans la partie consacrée au théorbe).

Mace emploie pour cette première leçon l'accord ordinaire de la viole (*Viol-Play* ou *Viol-Way*) c'est-à-dire l'ancien accord du luth, conservé également pour le théorbe, mais avec les hauteurs *Ré*^{1} *Sol*^{1} *Do*^{2} *Mi*^{2} *La*^{2} *Ré*^{3}, les mêmes que pour le luth grave (p. 250 et II, p. 73). La Fantaisie, ou Prélude, du ch. VIII, est dans le même accord, mais avec une basse descendue d'un ton (II, p. 73). Celle du ch. IX est dans le *Harp-Way-Tuning-Sharp : Ré*^{1} *Sol*^{1} *Ré*^{2} *Sol*^{2} *Si*^{2} *Ré*^{3}. L'accord gravé p. 259 donne la 2e corde en *si* bémol. C'est manifestement une erreur (corrigée dans II, 76) due à l'interversion de *e* et *d*, puisqu'il s'agit du *sharp* et non du *flat-tuning* (par bécarre et non par bémol). Cette faute de gravure est absente de certains exemplaires du livre, et dut être corrigée en cours d'impression.

PIÈCES MANUSCRITES POUR LA VIOLE

Dans son ultime chapitre (X), consacré nous l'avons vu à la musique contemplative, Mace promet, si son livre reçoit des encouragements, d'en publier un autre où seraient réunies des leçons pour la viole dans les principaux accords : *Viol-way*, *Harp-Way* et *High-Way*, ces deux derniers par bécarre et par bémol. Cette espérance fut

déçue, mais on trouve plusieurs pièces de Mace pour la viole dans un manuscrit conservé aujourd'hui à la Bibliothèque Universitaire de Cambridge sous la cote Dd.6,48.

Ce manuscrit de format oblong est rédigé en tablature et seuls l'accord, l'emploi exclusif de six cordes (sans cordes à vide supplémentaires), et le style des pièces permettent de le distinguer d'une tablature de luth. Il a été relié tardivement (au XIX^{e} s. ?) avec le ms. Dd.6.49, de nature toute différente. Il a été utilisé dans un sens, puis dans l'autre (ff. 1 à 19, puis 20 à 47 d'une foliation tardive). Les autres feuilles sont blanches. Voici la liste des pièces et fragments qu'il contient (S.t. = pièce sans titre).

John Butler Saraband 1
On lit également sur cette page : « John Mace »
The King's Delight ..... 1'-2
La Cloche ..... 2'-3
Allman ..... 3'-4
The Jully fflower ..... 4'-5
Singleton Slip ..... 5'-6
s.t. incomplet ..... 6'
An Ayre ..... 7'-8
The King's delighte (différente de la pièce f. 1') ..... 8'-9
Coranto Mr Wilson 9
The Old Womans dance ..... 9'-10
A Jyggue ..... 10'
s.t. (non mesurée) 11
s.t. ..... 11'-12
Phil : Porters Rant : ..... 12'
All the mode in France 13
Peg Ramsey 13
Come love follow to the springe 13'
The merry merry milkmades .. 14-14'
Coranto Mr Jones ..... 14'
The Earle of Essex last good night 15
Toll toll gentle bell ..... 15'
Saraband Mr Mace 16
Almaine Mr Lilly ..... 16'
blanc 17
The clean contrary way ..... 17'
Tuning harp way flatt 18
s.t. 18
Gerards Mistress ..... 18'
Dr Colemans corranto 19
Lamberts Lady Tho. Mace ... 19'

Dans l'autre sens :
titre illisible (incomplet) 21
The Scottish Warr ..... 21'-22
The King Inioyes his owne .... 22'-23
Hampton Court Ayre ..... 23'
Lamberts fall ..... 24-24'
A French Ayre ..... 25-25'
Harp way sharp (tuning) 26
s.t. ..... 26'
s.t. 27
M^{e} Ives his gilliflower ..... 27'
(2 pages arrachées entre 27' et 28, qui devaient contenir la fin de la pièce précédente et le début de la suivante)
fin d'une pièce dont manque le début 28
A short saraband by Mr Ives .. 28'-29
A Jyggue ..... 29'-30
A maske by M^{e} Sym. Ives 30-31
The Trumpetts Call ..... 31'-32
titre illisible (non mesurée) .... 32'-33

The Trumpett Allmaine	33′-34	s.t. Tho. Mace Sen	40
The Trumpet	34′-35	s.t. Tho. Mace Sen	40′-41
The Hobby horse	35-36	s.t.	41
s.t.	36′	Ayre T.M.	41′
s.t.	37	The saraband	42
Gavote	37′-38	A Laborinth Tho. Mace sen ..	42′
« June 19 1671 ». Enumération des valeurs de durée : « Semi-briefe, Minum, Crochet », etc		s.t. Tho. Mace Sen	43
		s.t. Tho. Mace Sen	43′
		S^{r} Leavis Tho. Mace sen	44
Une ligne de tablature	38	s.t. Tho. Mace Sen	44′-45
Preludium Tho : Mace	39	Seraband	45′
3 lignes de tablature barrées (même pièce que la suivante)	39′	blanc	46
		s.t.	46′-47

Nous croyons pouvoir distinguer deux écritures : la seconde, B, n'ayant ni la fermeté, ni la maturité de A. Les ff. 9, 11, 12′ à 19′ et 21, nous paraissent écrits par B.

Nous n'avons pas fait d'étude exhaustive de l'ensemble du manuscrit. L'auteur de la Courante, f. 9, est vraisemblablement John Wilson, mentionné plus haut parmi les musiciens du roi pour les luths, les violes et les voix, qui vécut jusqu'en 1674. L'auteur de l'Allemande, f. 16′, est John Lilly, qui enseignait la viole à Cambridge, et devint membre de la « private musick » à la Restauration. Celui de la Courante, f. 19, est Charles Coleman, violiste réputé, mort avant 1664, qui fut aussi au service du roi et obtint le titre de docteur en musique de Cambridge. Plusieurs pièces sont de Simon Ives, qui collabora avec les frères Lawes au masque *The Triumph of Peace*, publia des pièces instrumentales pour des recueils de John Playford, et écrivit des fantaisies pour violes. Ce sont des musiciens contemporains de Mace, actifs sous Charles II. La date de 1671, qui précède un groupe de pièces de notre auteur, achève de situer le recueil. La mention « Thomas Mace senior » fait supposer l'existence d'un fils, ou d'un parent plus jeune, du même prénom. Le nom de « John Mace », f. 1, paraît être d'une autre écriture que le reste, postérieure à la tablature. Il s'agit vraisemblablement du plus jeune des fils de Mace, qui avait appris le luth et la viole en 1672 (p. 45). Ne connaissant pas de manuscrit autographe de Mace, nous ne pouvons affirmer que le manuscrit de Cambridge est de sa main, bien qu'il soit tentant de le supposer, et de voir la main du fils dans l'écriture B. Nous ne pouvons l'identifier non plus avec l'anthologie pour « lyra-viol » qu'il se promettait de publier (elle ne serait pas en ce cas une mise au net, mais un stade préparatoire), mais il a paru intéressant de publier et transcrire, à la suite des pièces pour viole de *Musick's Monu-*

ment, les pièces portant le nom de Thomas Mace, et quelques pièces anonymes figurant dans la partie du manuscrit où son nom revient le plus fréquemment. Ces pièces sont dans le *Harp-Way-Tuning-Sharp*, à l'exception de « Lamberts Lady » où le même accord est employé par bémol (42).

UN « VERSE ANTHEM » DE MACE

La seule œuvre vocale connue de Mace est un *anthem* « I heard a voyce », qui se trouve dans une anthologie manuscrite de musique sacrée du XVI^e^ siècle et du XVII^e^, provenant du collège de Peterhouse et conservée aujourd'hui à la Cambridge University Library (43). En raison de la longue expérience qu'avait Mace de la musique d'église, de son souci d'en justifier l'usage et d'en améliorer la pratique, il a paru utile de publier cette œuvre, qui n'est pas sans mérite. On regrette toutefois que la partie instrumentale (orgue ou ensemble de violes ?) dont les silences des parties vocales attestent l'existence n'ait pas été conservée dans le manuscrit de Cambridge. A juger par les paroles, il ne s'agit pas d'une version complète de l'*anthem*, mais ce que le manuscrit nous a conservé forme un ensemble cohérent.

(42) Le *Harp-Way-Tuning* de Mace pour la viole est différent du ton de la harpe qu'on trouve dans les tablatures de luth de Pierre Gaultier (1638), et des mss. Egerton 2046, Bâle F ix 53, et C.N.R.S.

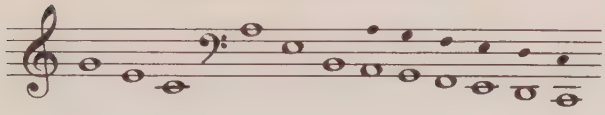
Viole : Harp Way sharp					Ré^1	Sol^1	Ré^2	Sol^2	Si^2	Ré^3
flat					Ré^1	Sol^1	Ré^2	Sol^2	Sib^2	Ré^3
Luth : ton de la harpe par bécarre	do^1	ré^1	mi^1	fa^1	Sol^1	Do^2	Fa^2	La^2	Do^3	Fa^3
par bémol	do^1	réb^1	mib^1	fa^1	Sol^1	Do^2	Fa^2	Lab^2	Do^3	Fa^3

(43) Peterhouse music, mss. *33*, f. 159; *34*, ff. 160-161; *38*, f. 173; *39*, f. 172. L'anthologie dont cet *anthem* fait partie est longuement décrite par Dom Anselm Hughes, *Catalogue of the Musical Manuscripts at Peterhouse*, 1953.

TRANSCRIPTION DES PIÈCES POUR LUTH, THÉORBE ET VIOLE DE MUSICK'S MONUMENT

TRANSCRIPTION

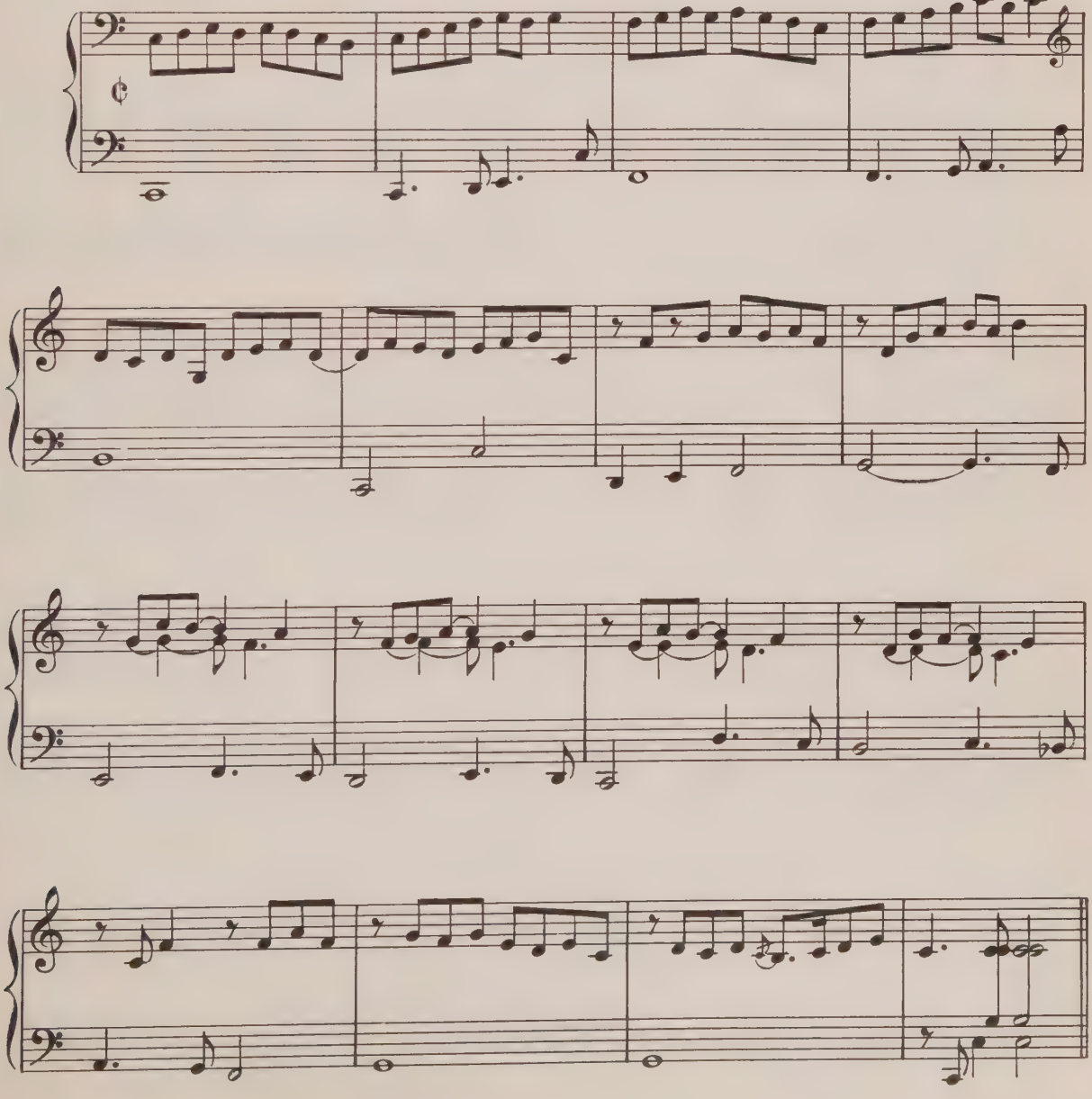
ACCORD DU LUTH



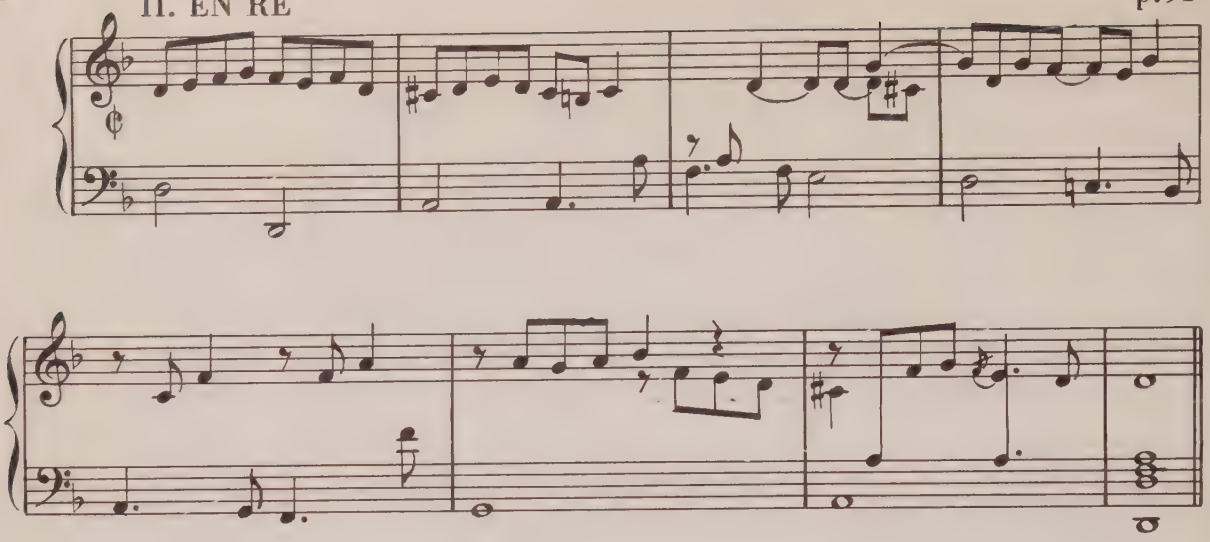
Sept préludes

I. EN UT

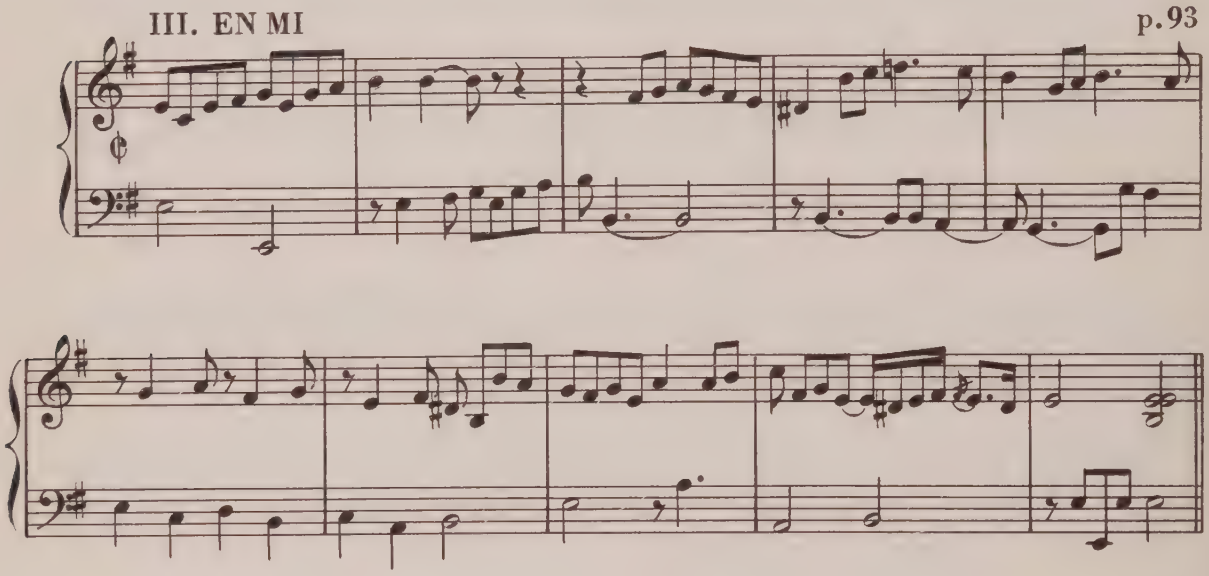
p. 88



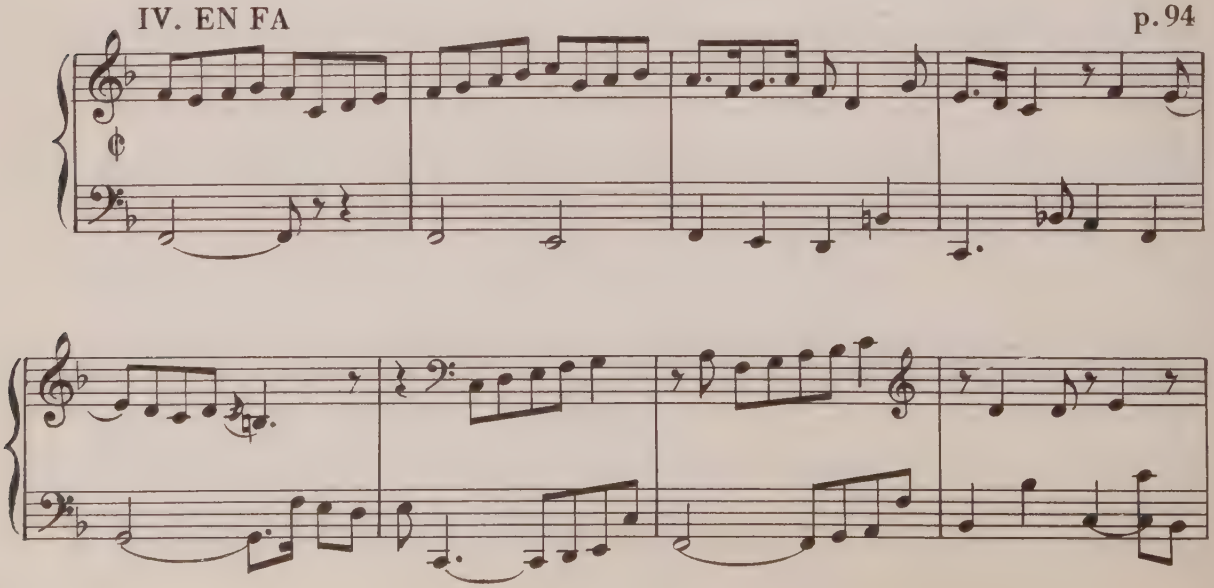
II. EN RÉ p.91



III. EN MI p.93



IV. EN FA p.94

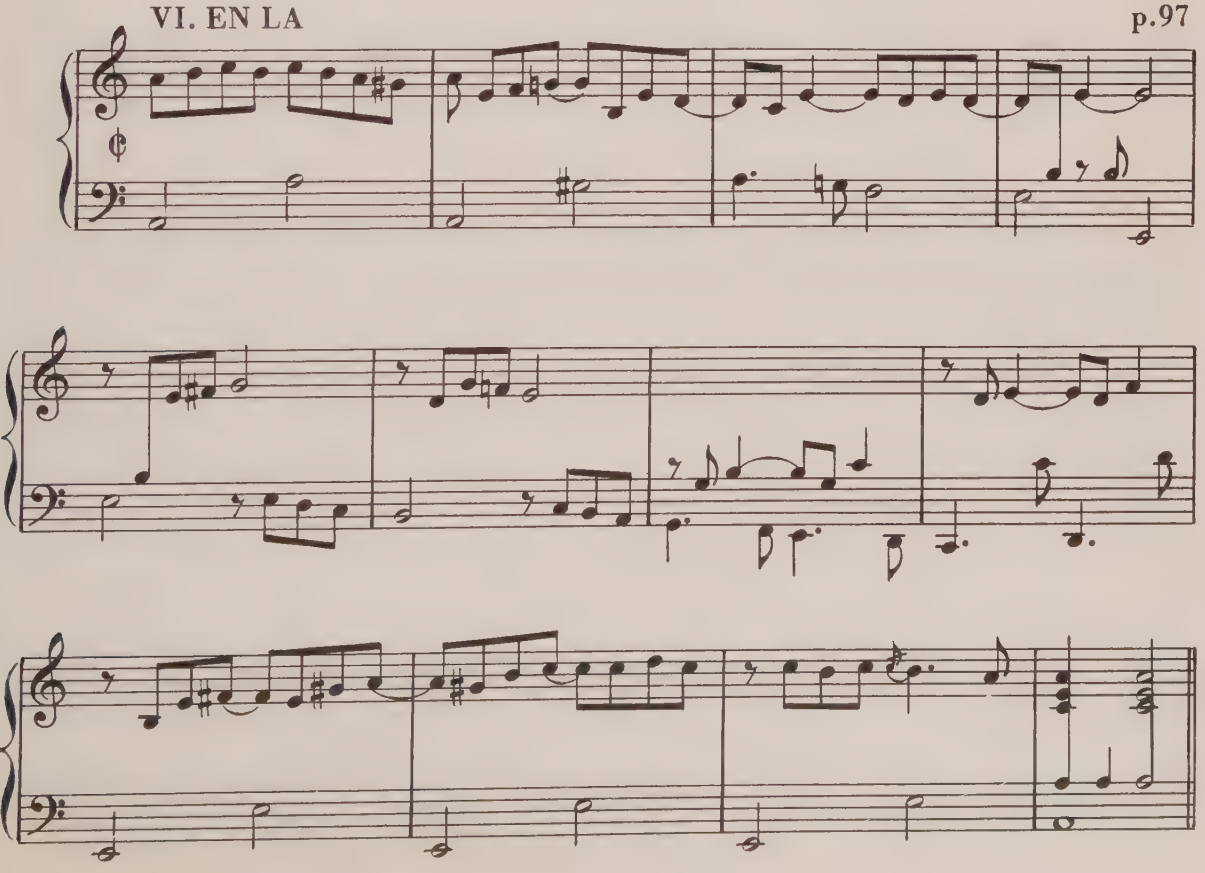


V. EN SOL

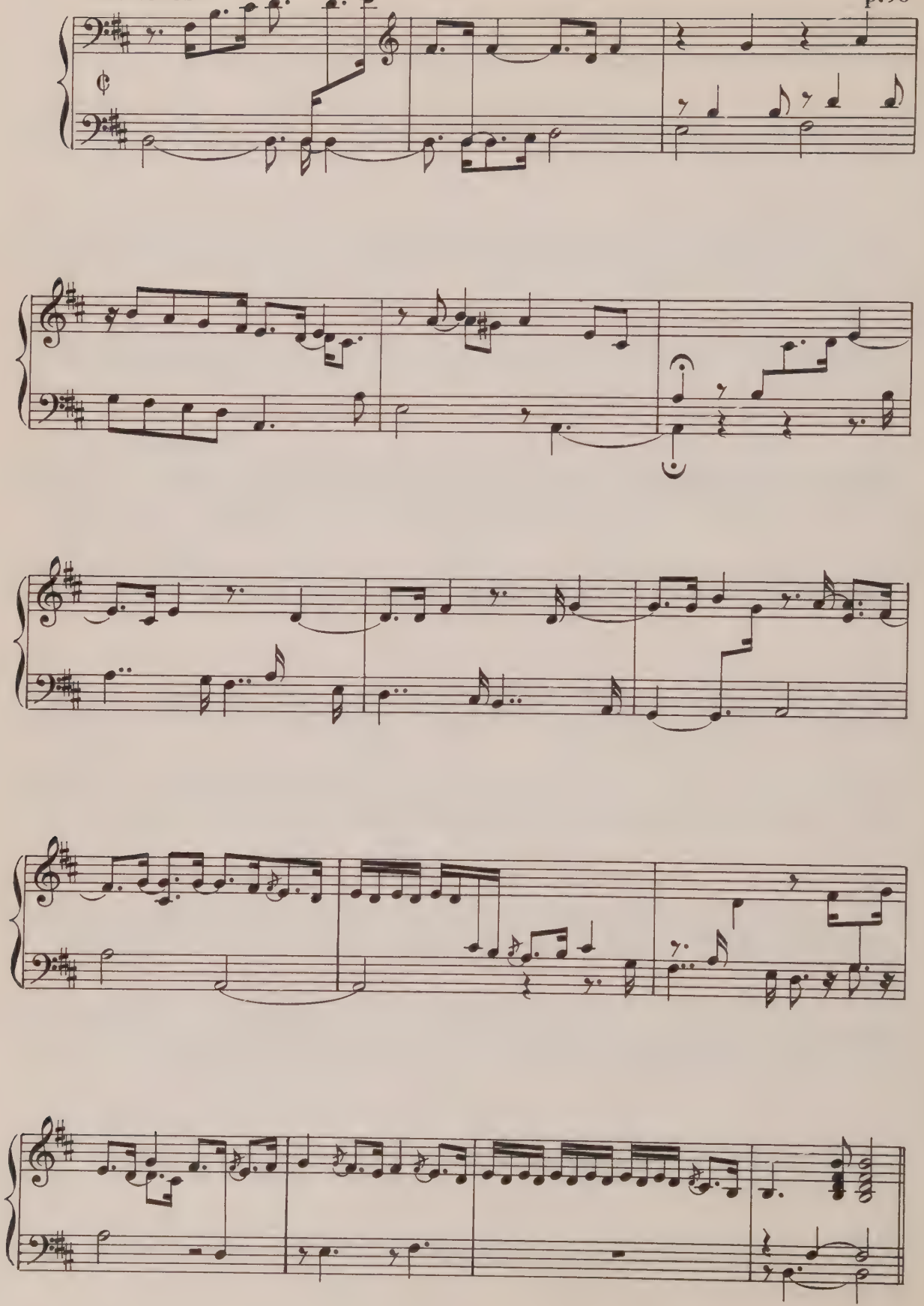
p. 95

VI. EN LA

p. 97



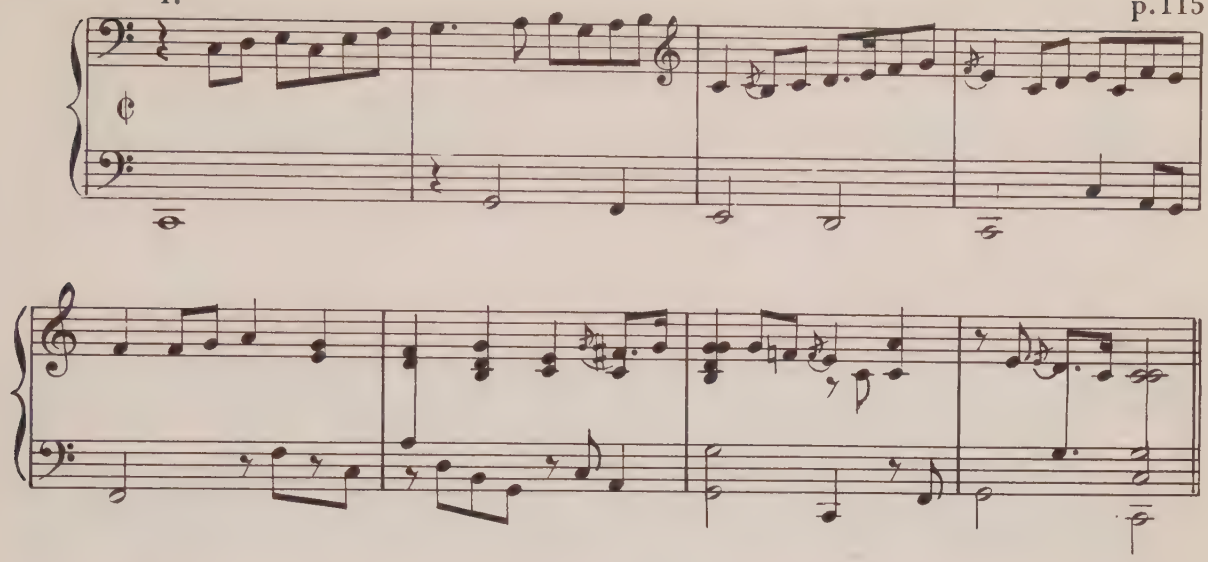
VII. EN SI



Quatre préludes (en ut)

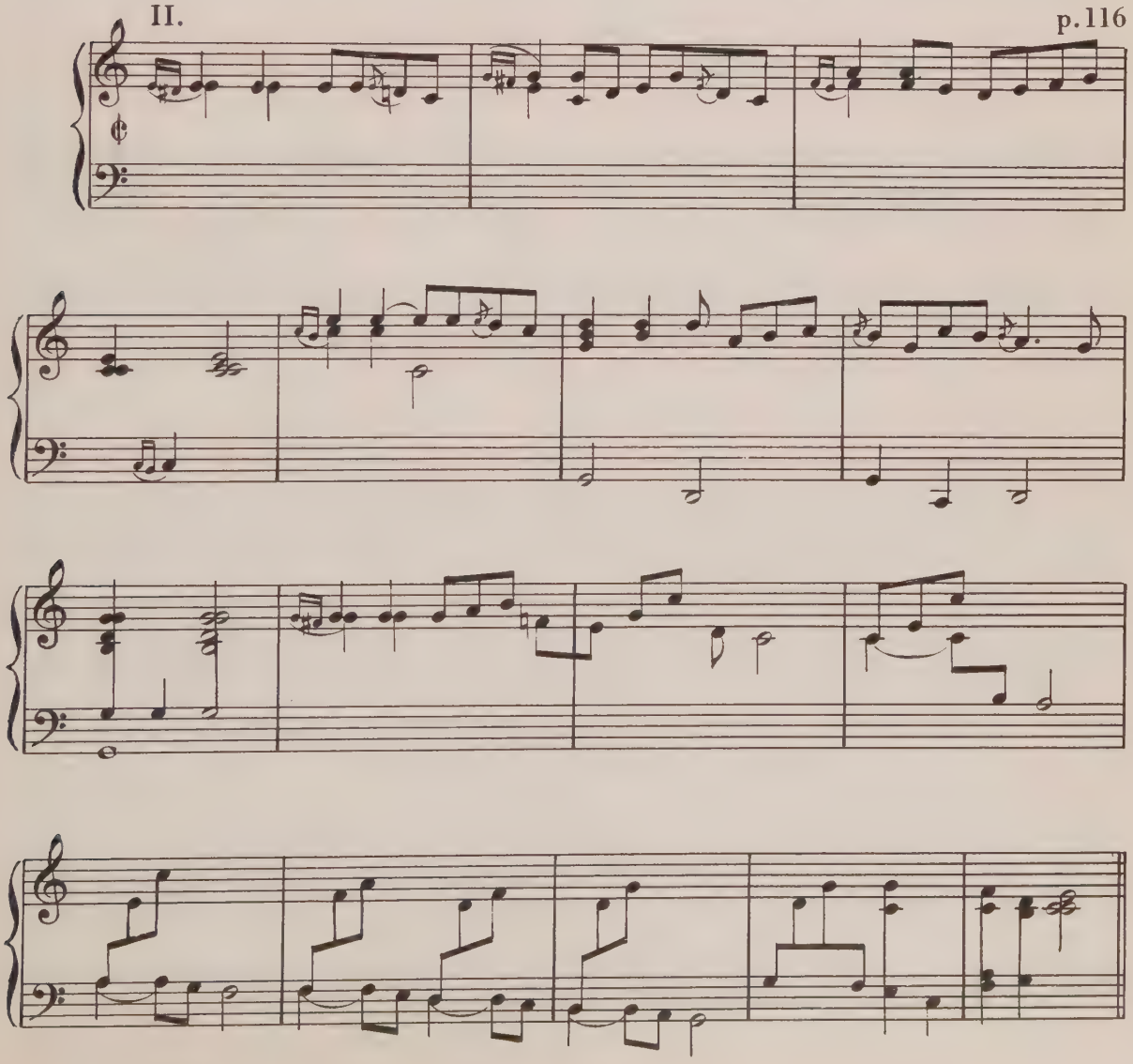
I.

p.115



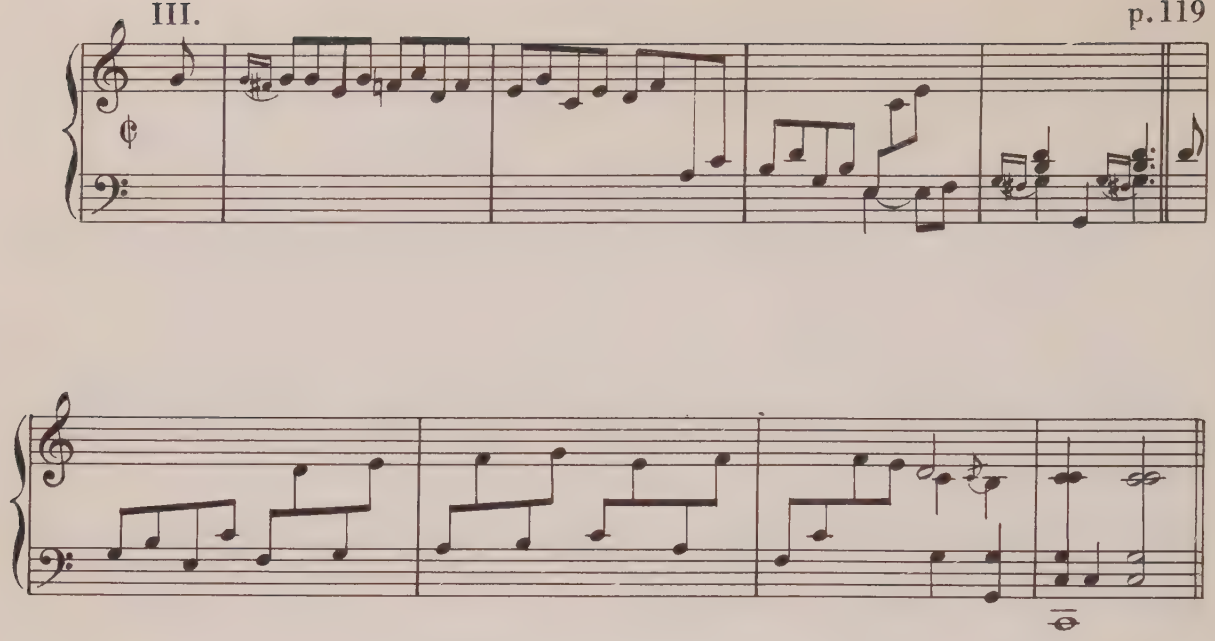
II.

p.116



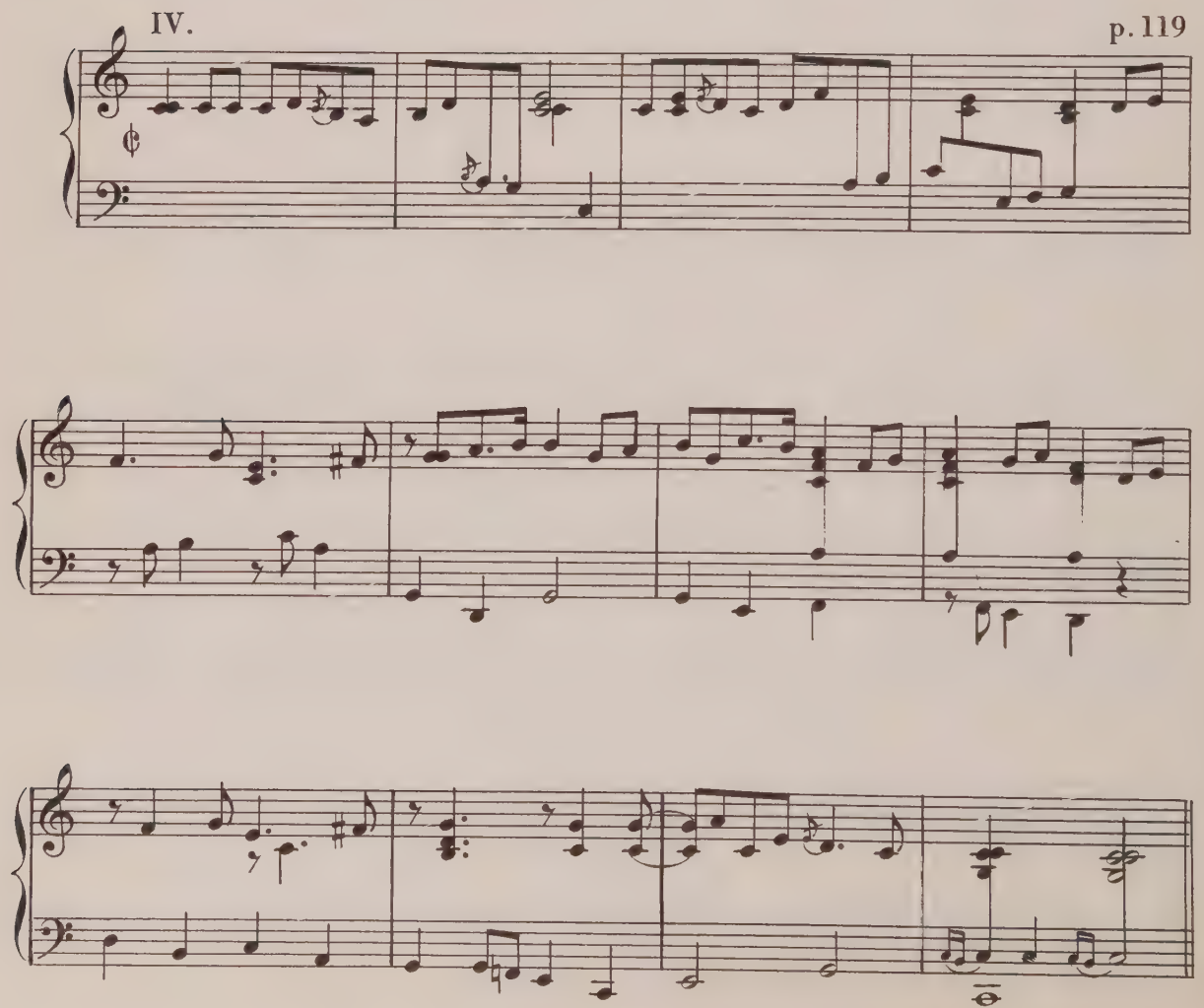
III.

p. 119



IV.

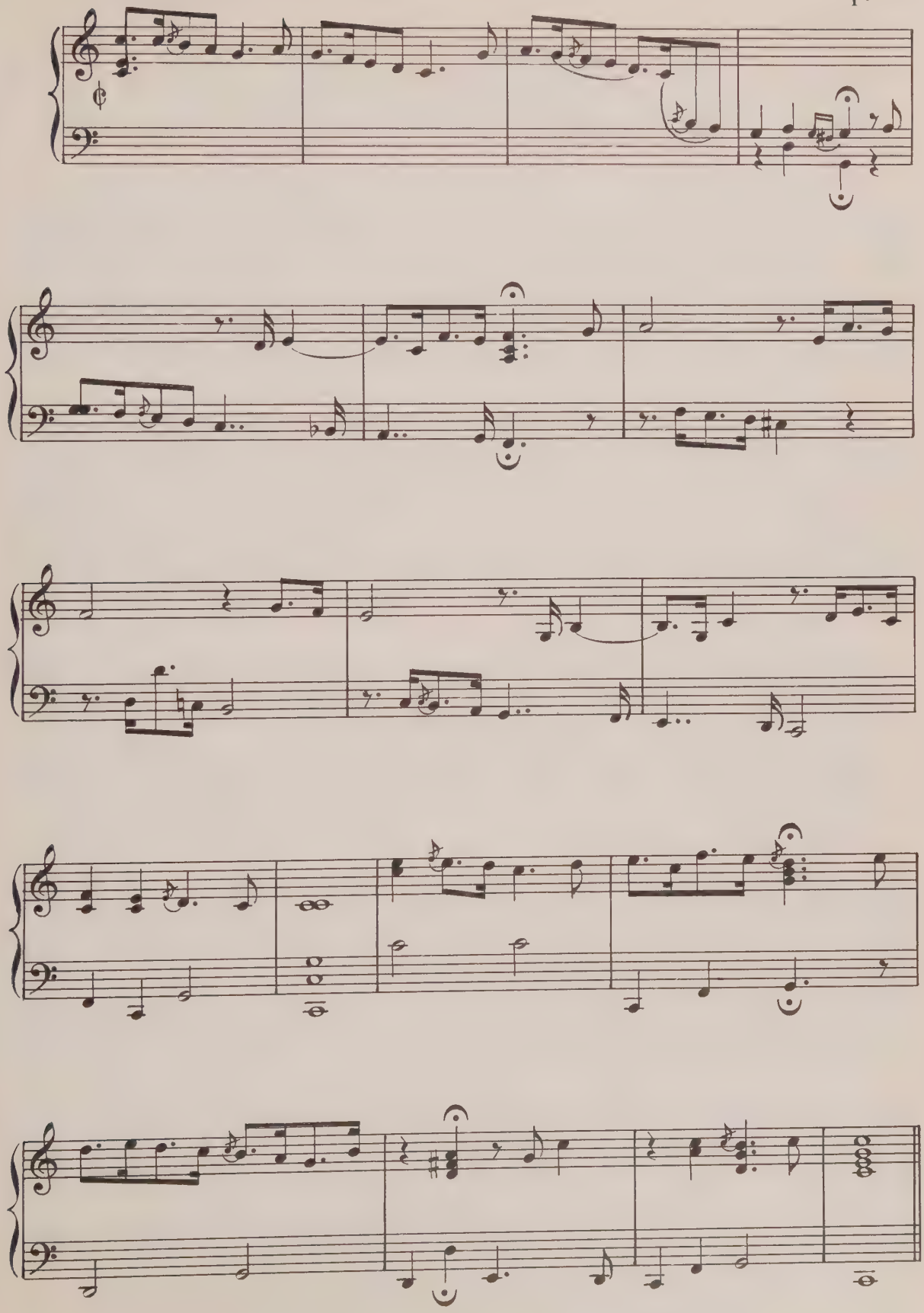
p. 119



Première suite (en ut)

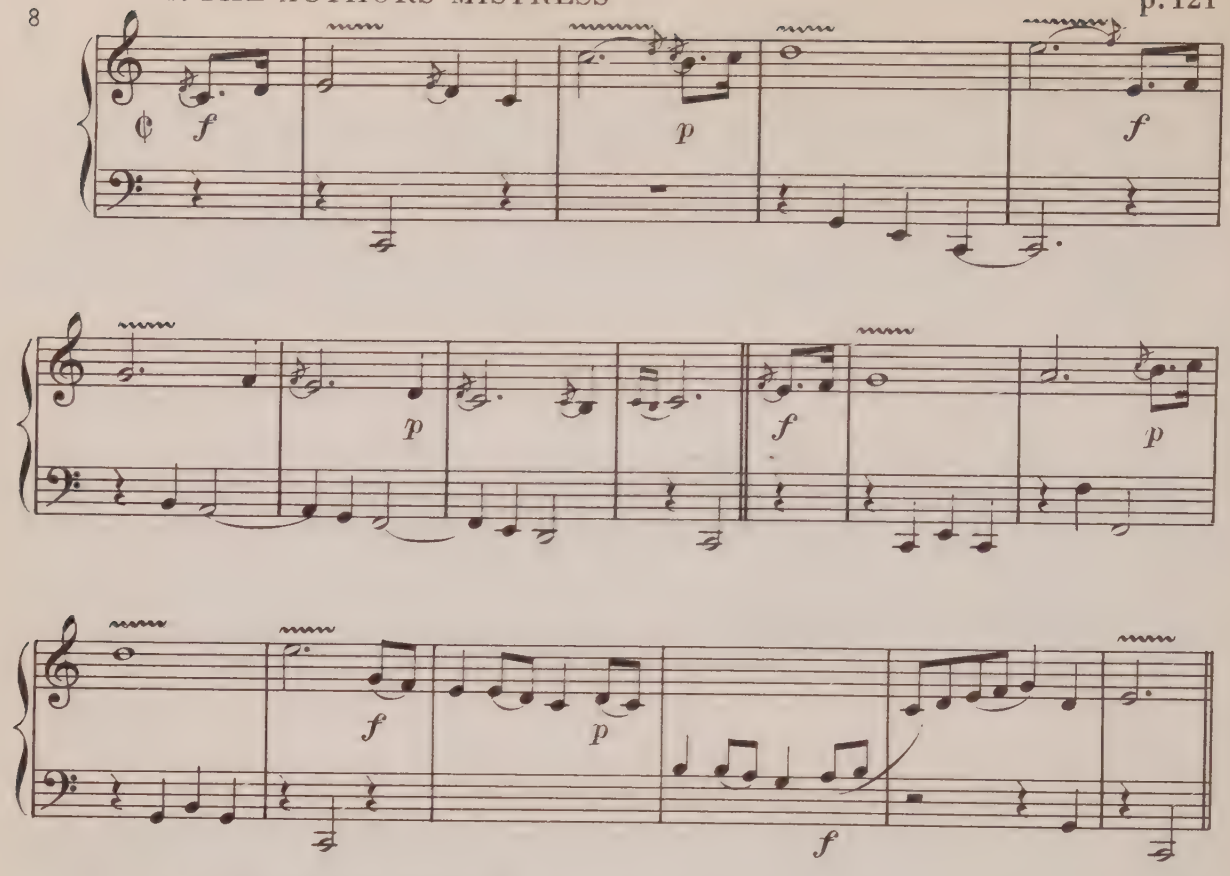
PRÉLUDE

p. 120



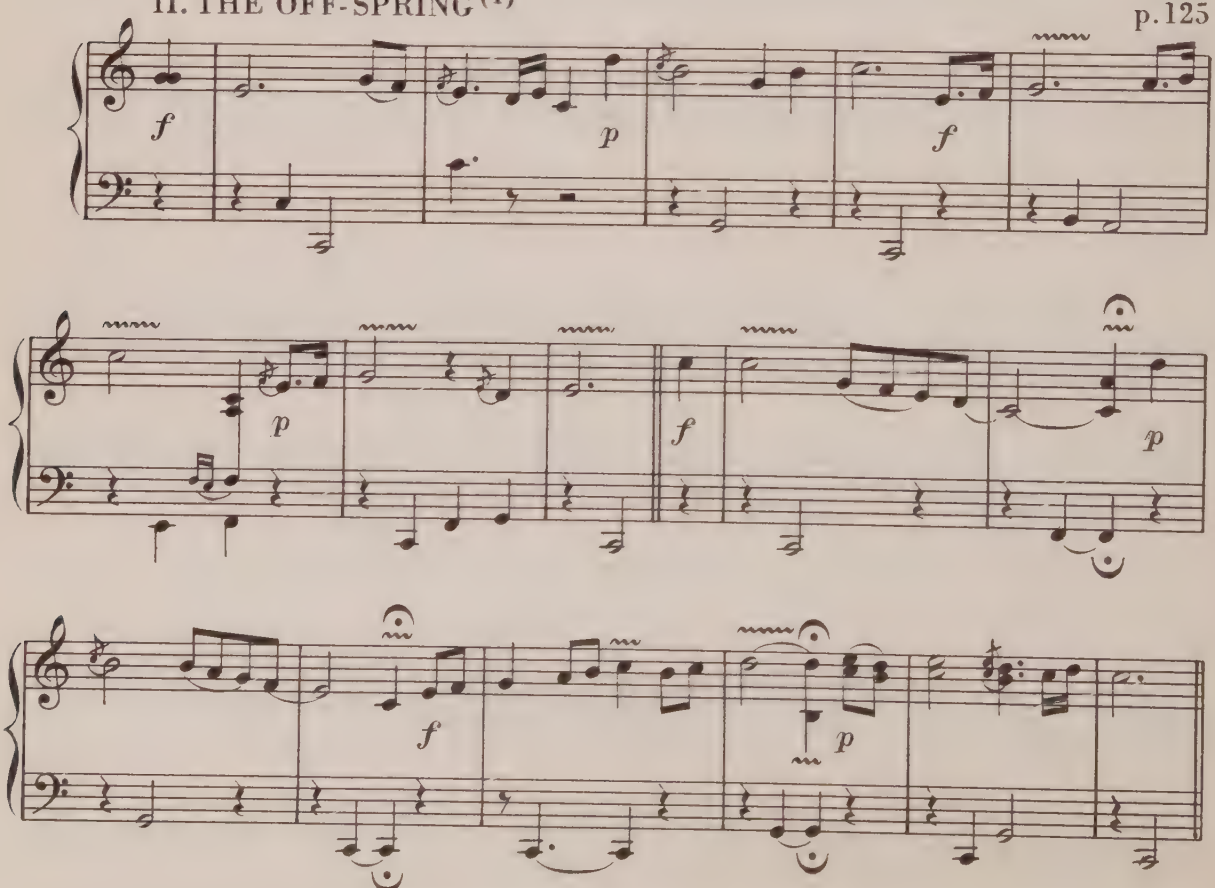
I. THE AUTHORS MISTRESS

p. 121



II. THE OFF-SPRING (1)

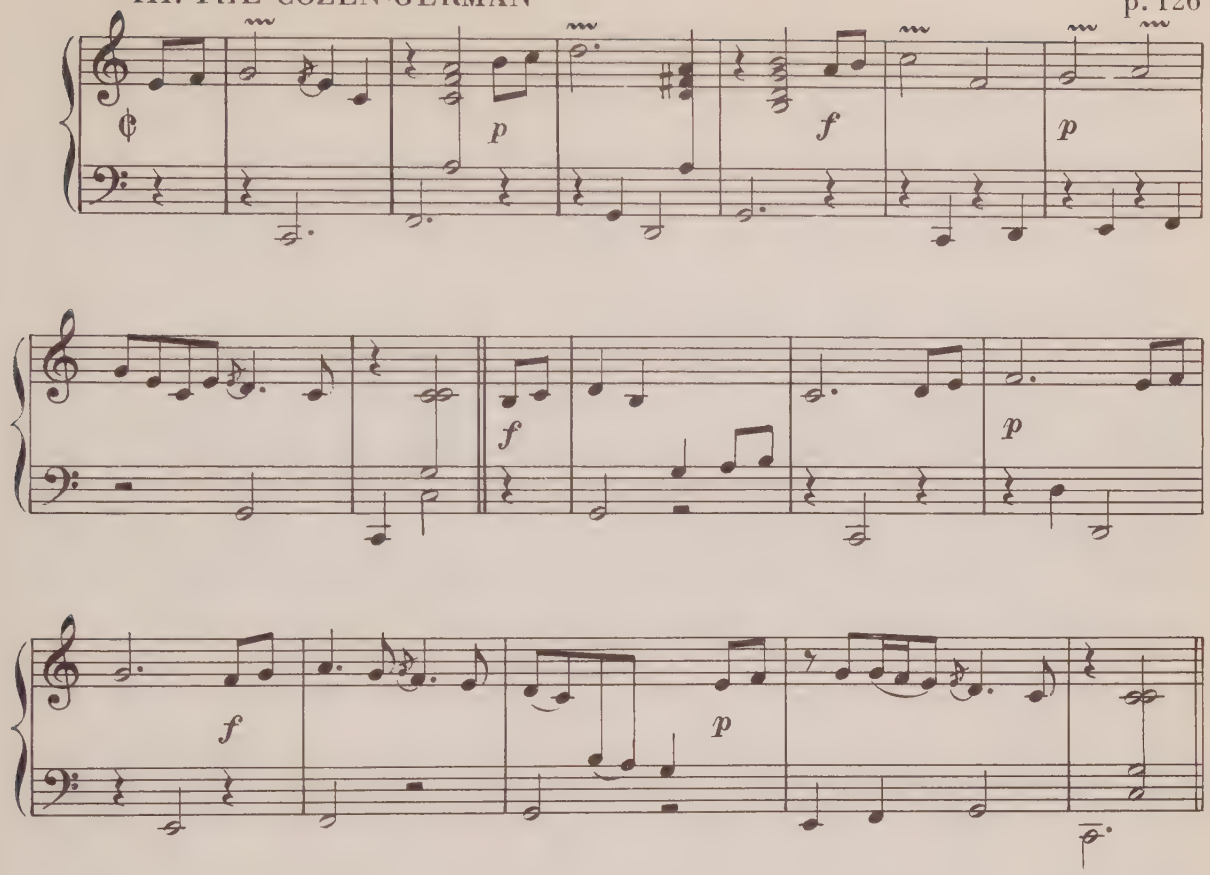
p. 125



(1) *Cette pièce peut être jouée simultanément avec la précédente, à deux luths. On omettra alors les 2 dernières notes de la 4me mesure et les 3 premières de la 5me, identiques à celles de la précédente.*

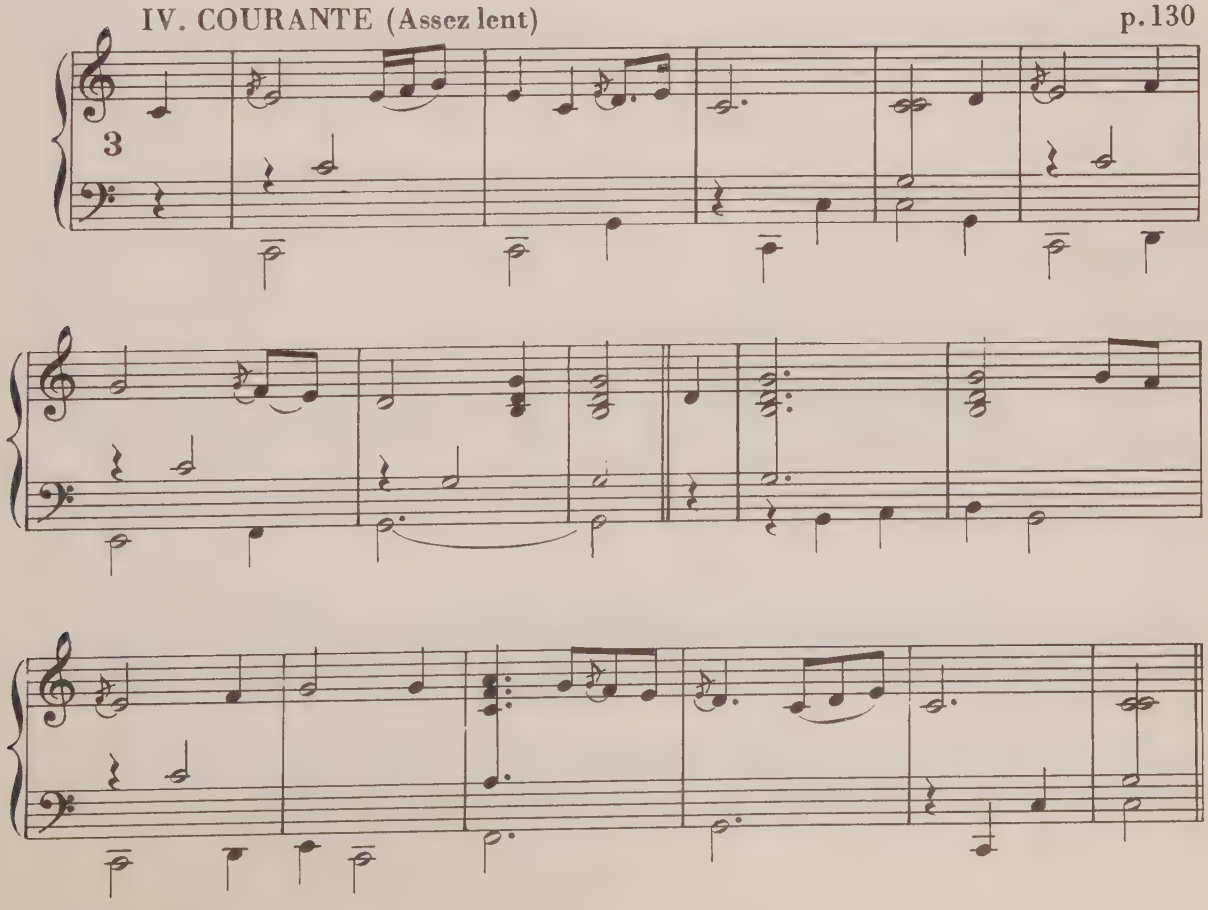
III. THE COZEN-GERMAN

p. 126



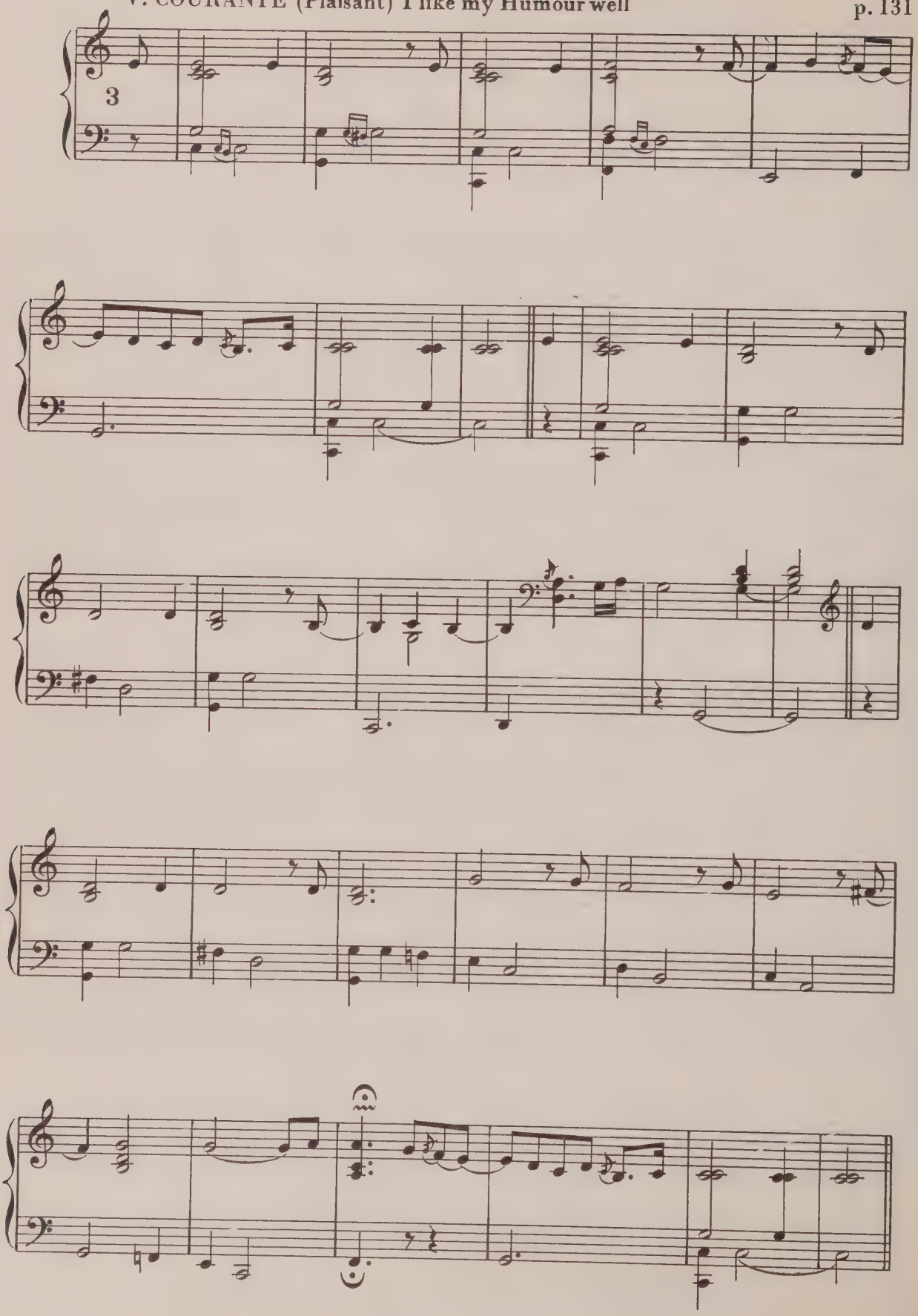
IV. COURANTE (Assez lent)

p. 130

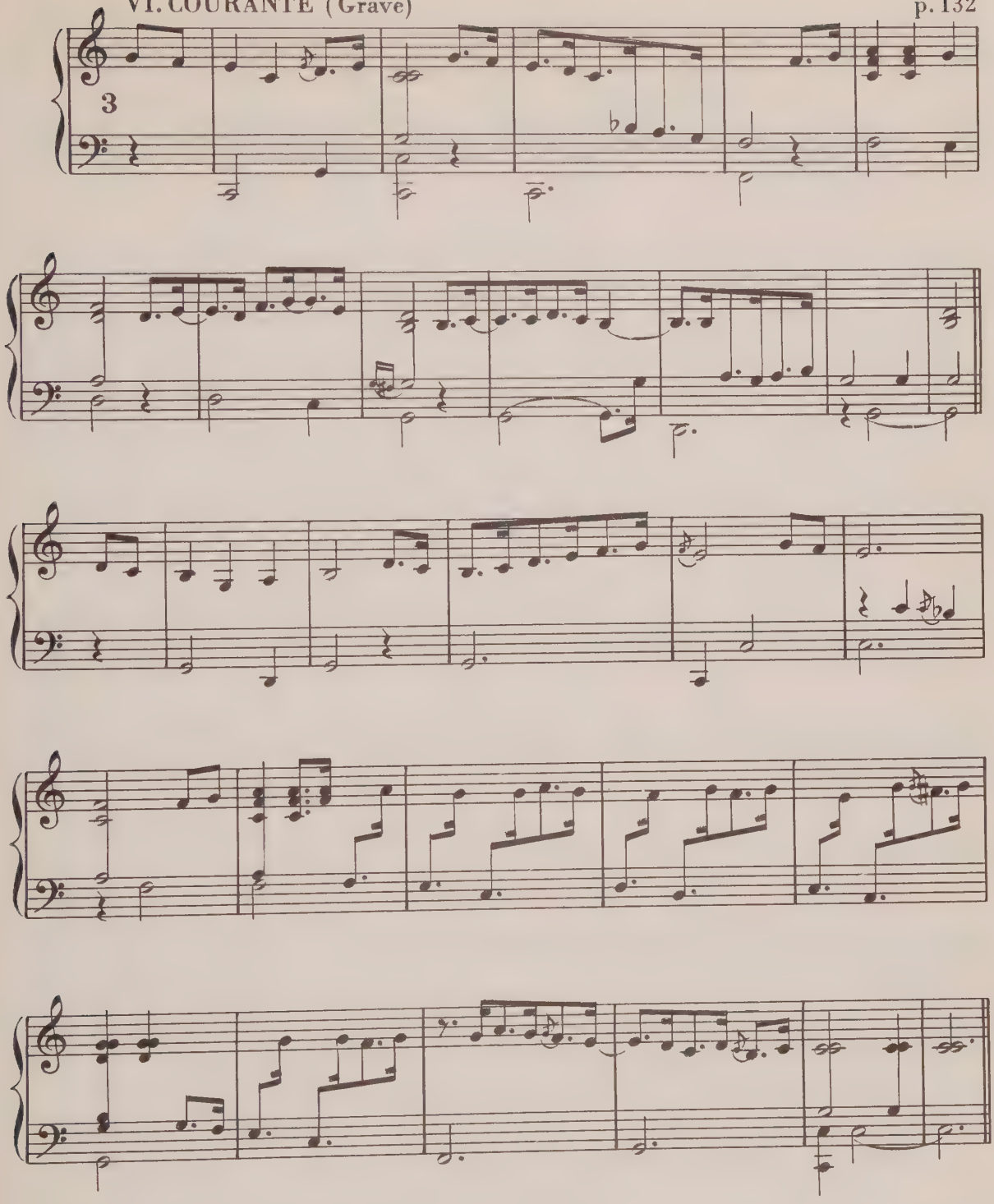


V. COURANTE (Plaisant) I like my Humour well

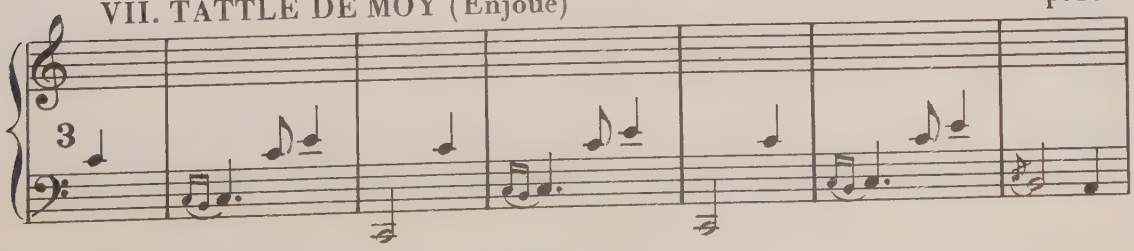
p. 131

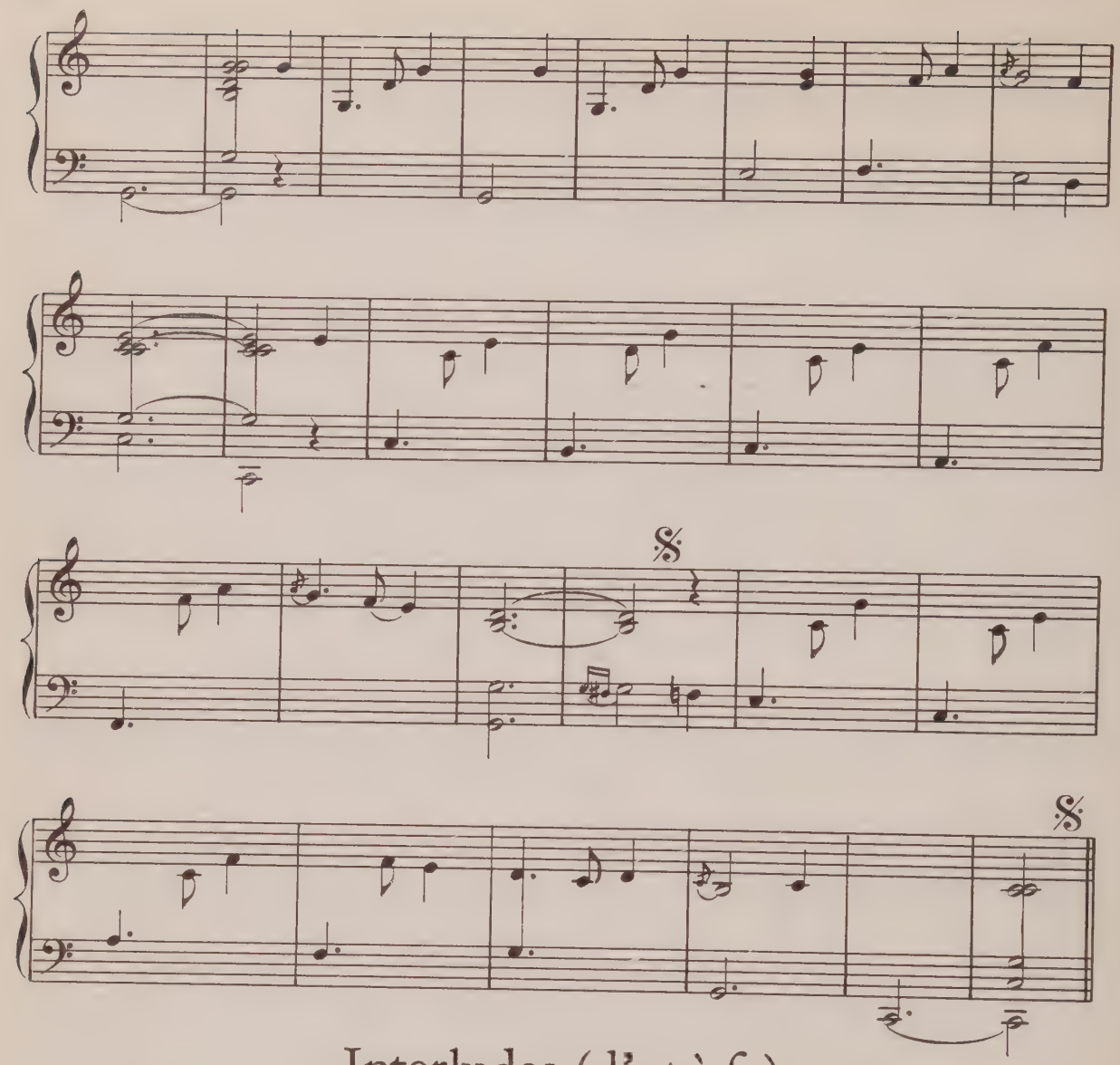


VI. COURANTE (Grave) p. 132



VII. TATTLE DE MOY (Enjoué) p. 133

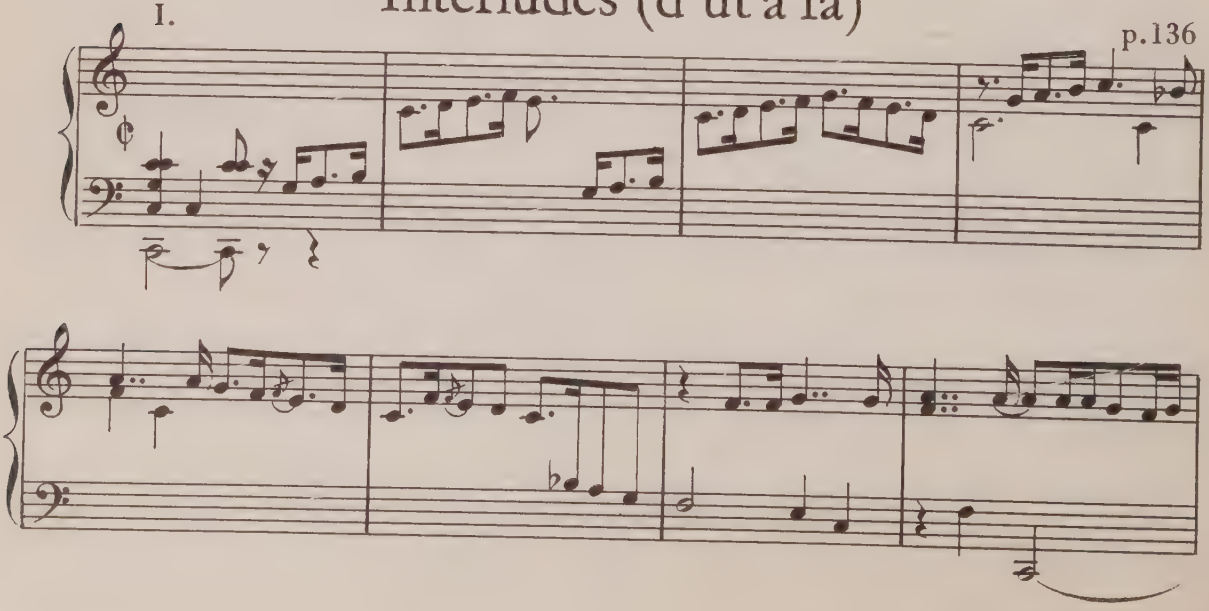




Interludes (d'ut à fa)

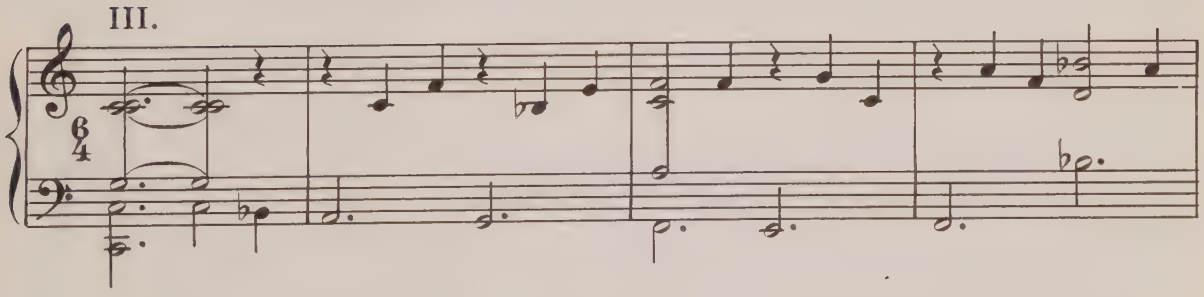
I.

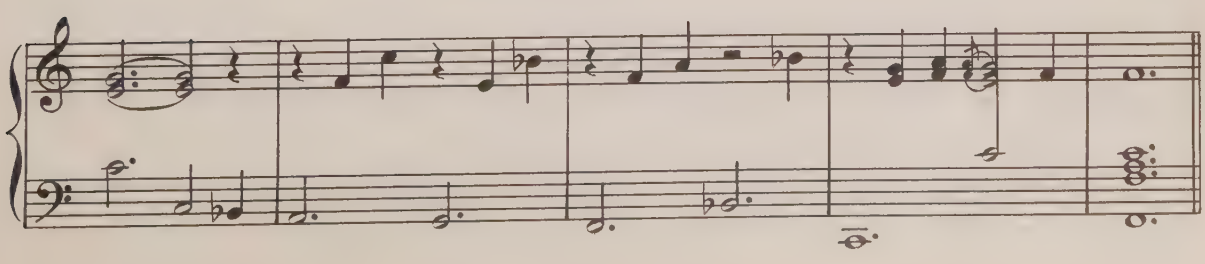
p.136

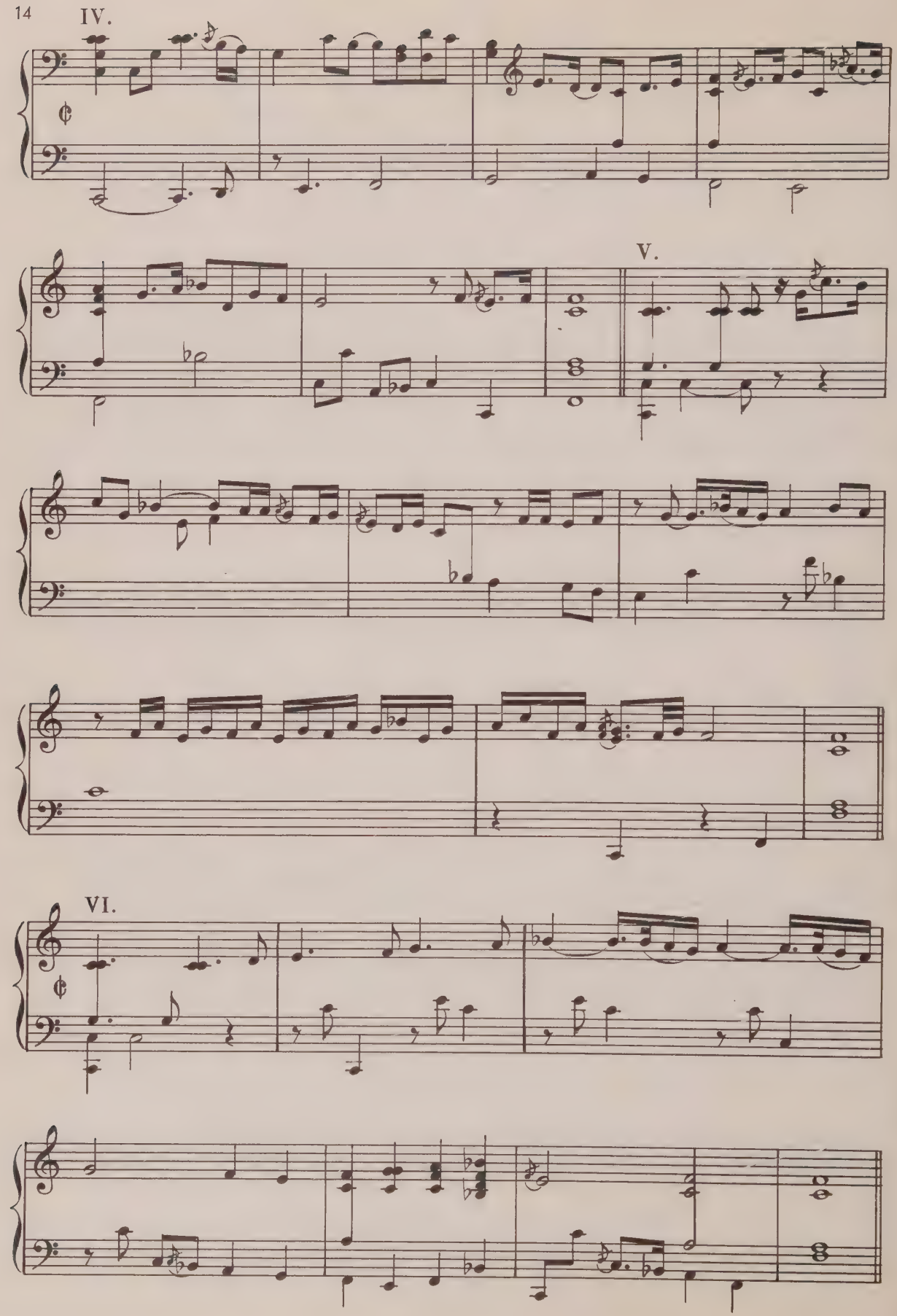


II.

III.



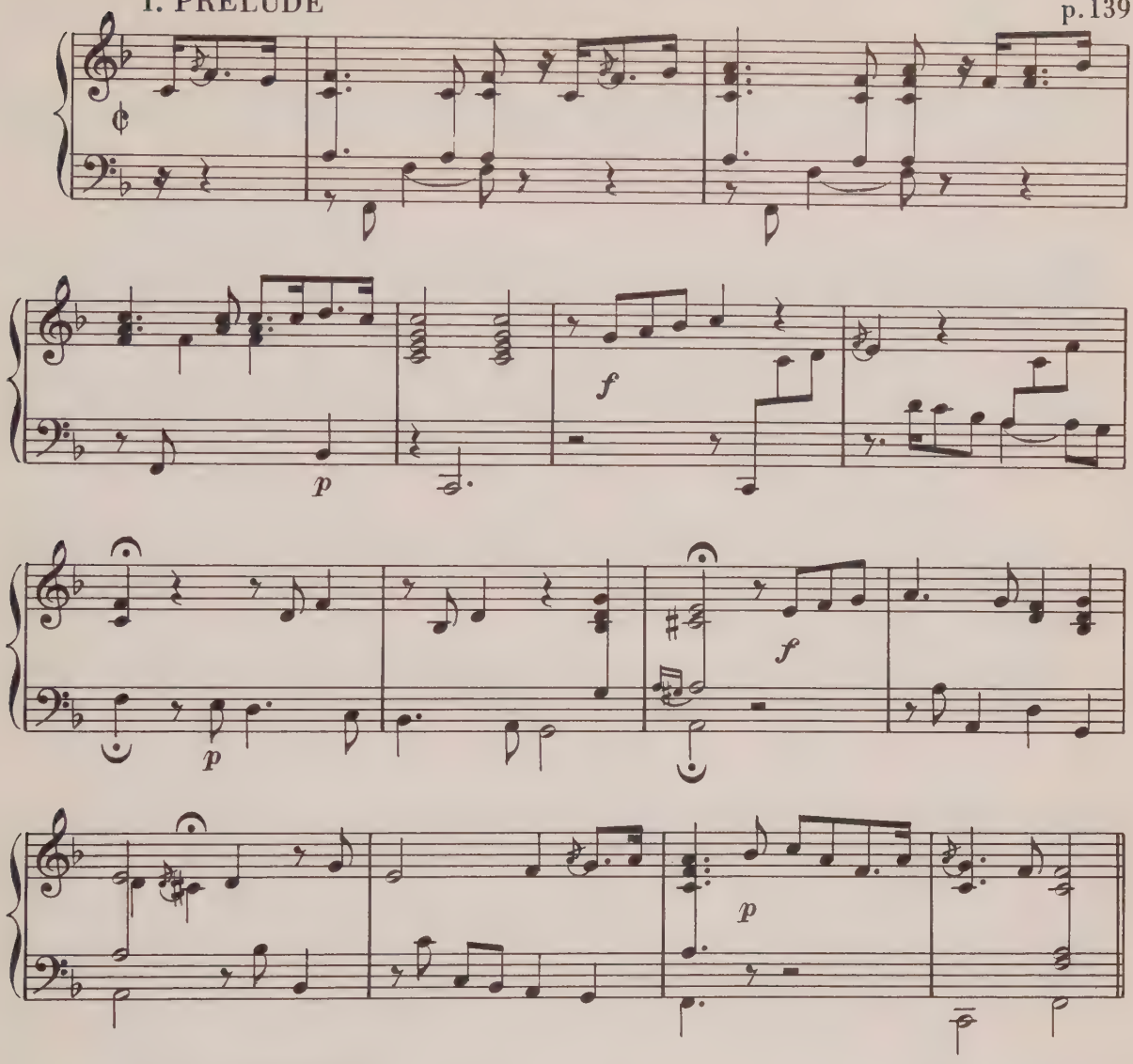



IV.
V.
VI.

Deuxième suite (en fa)

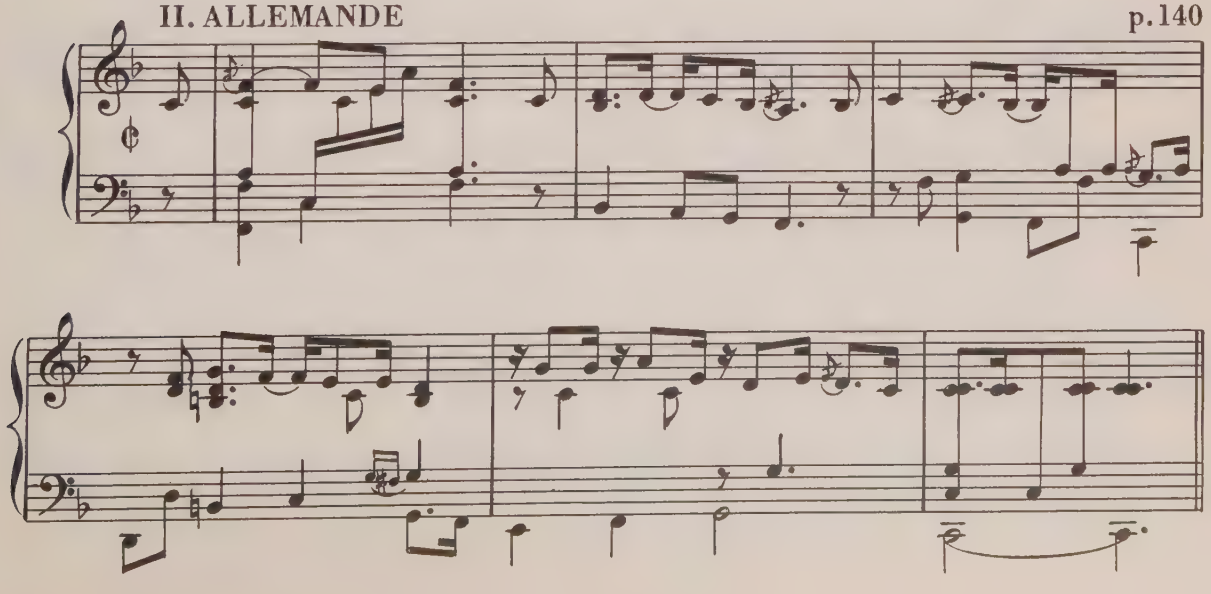
I. PRÉLUDE

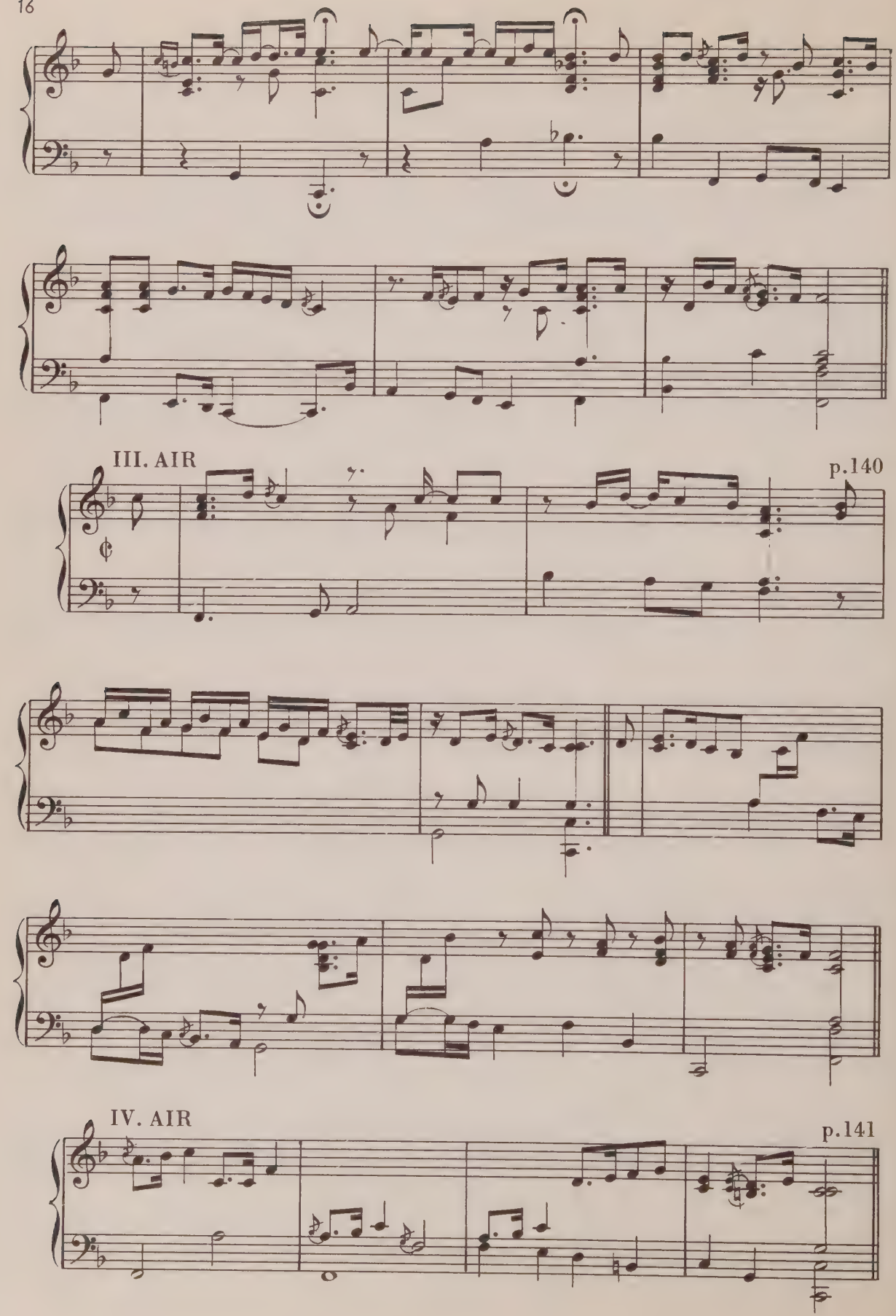
p.139

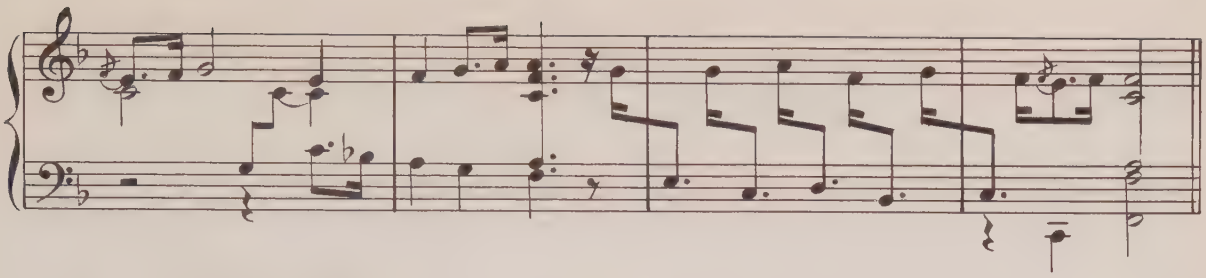


II. ALLEMANDE

p.140

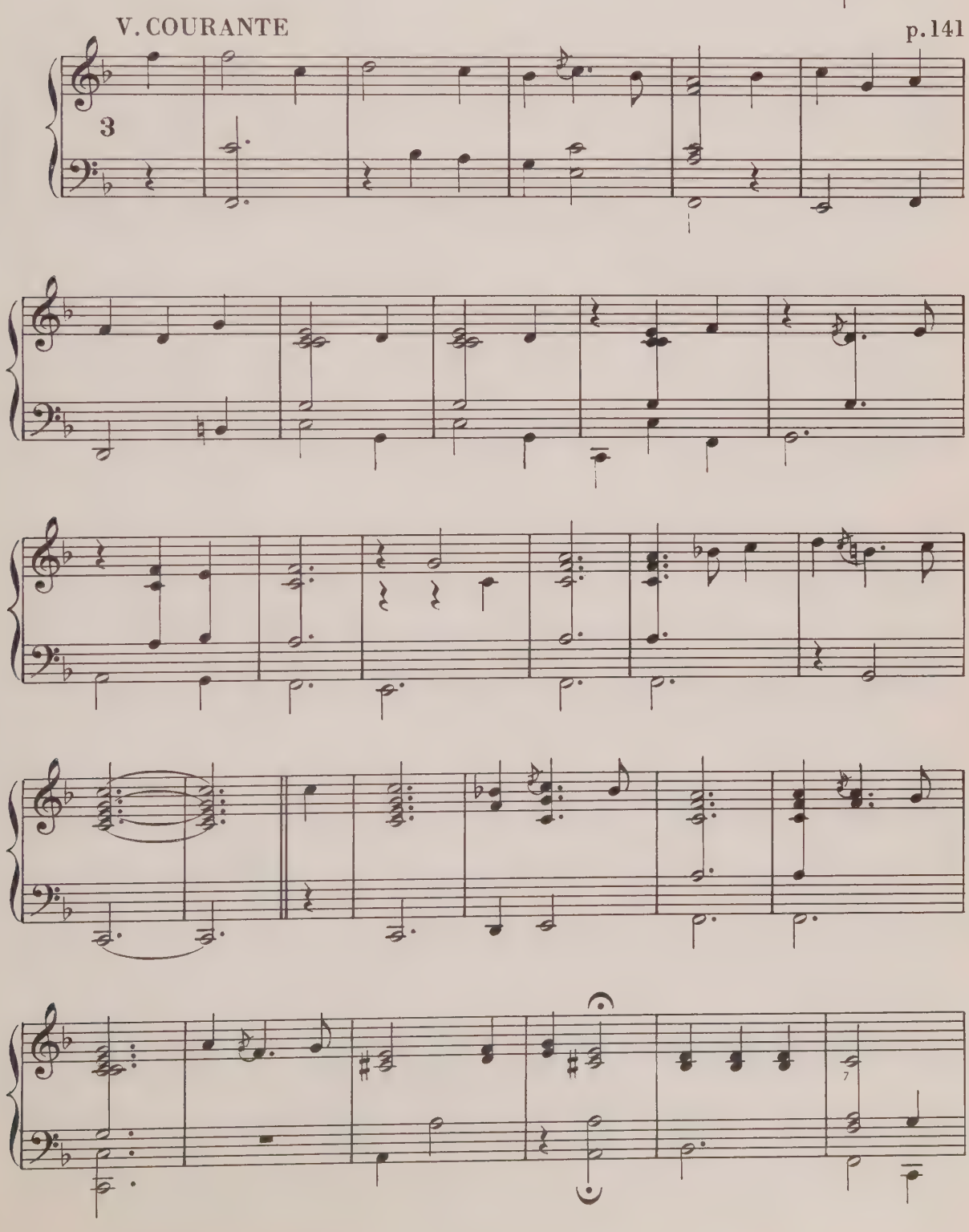


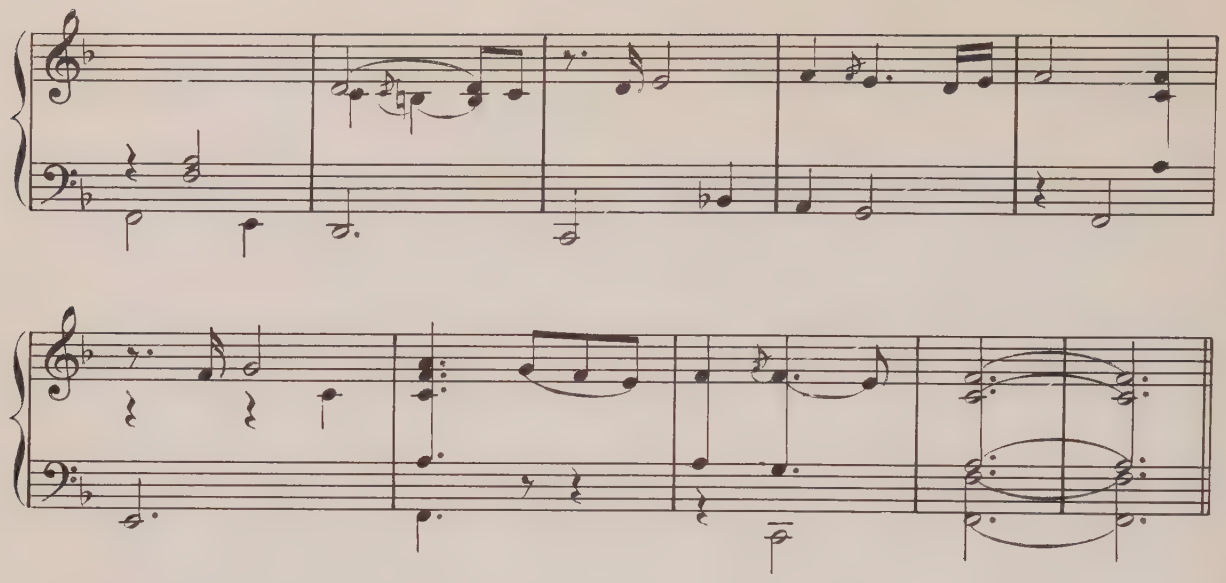

III. AIR
p.140
IV. AIR
p.141



V. COURANTE

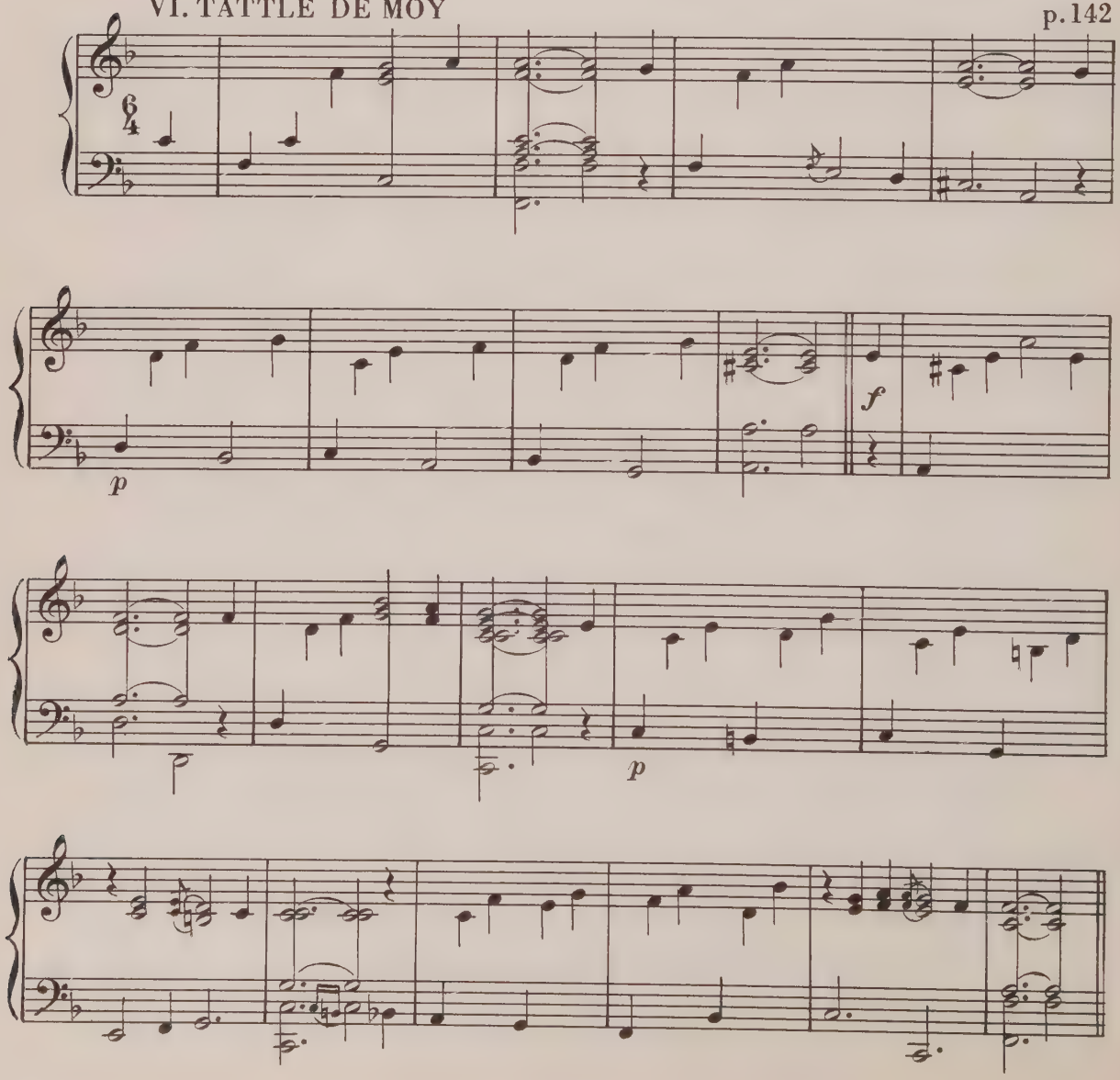
p. 141

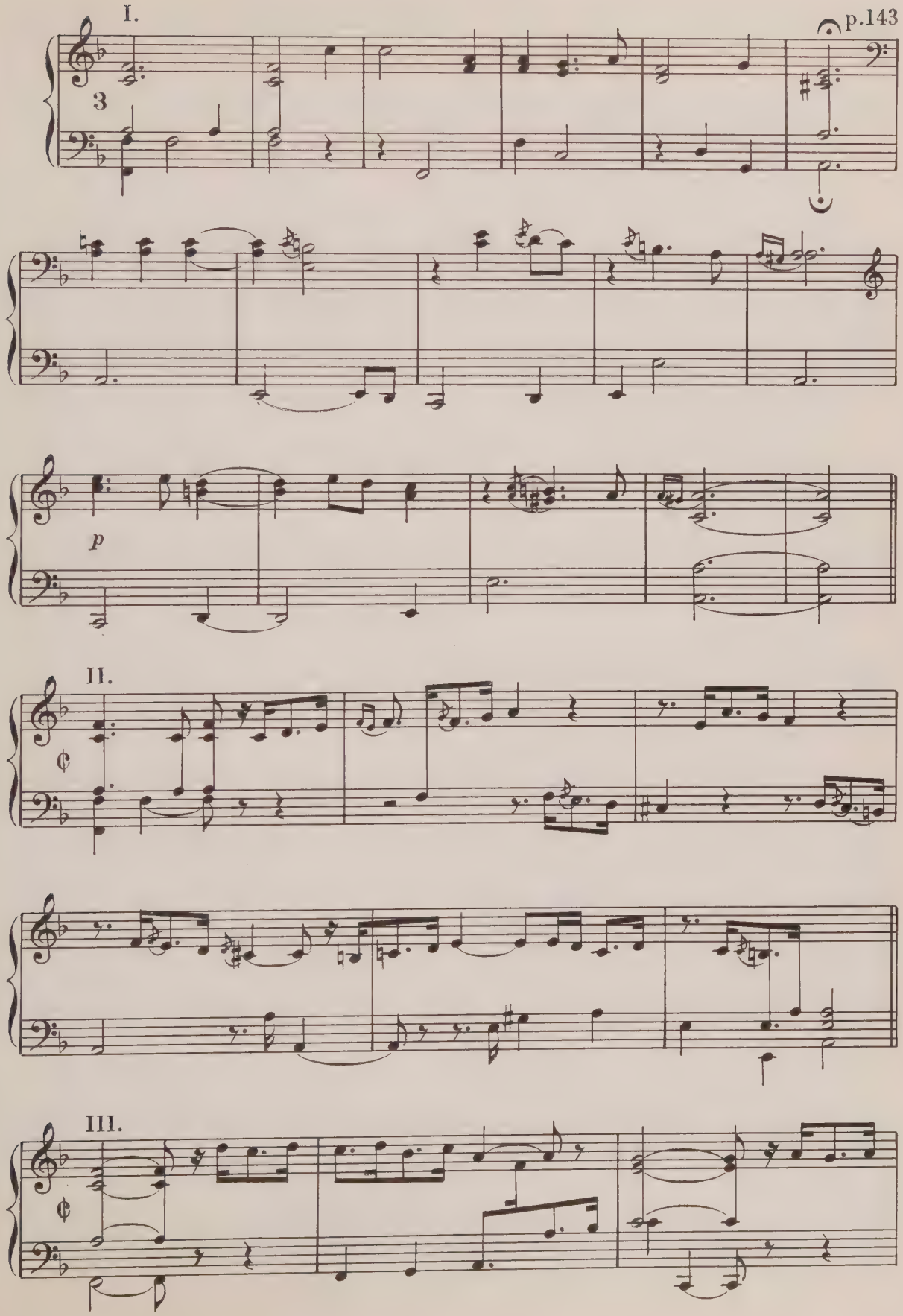


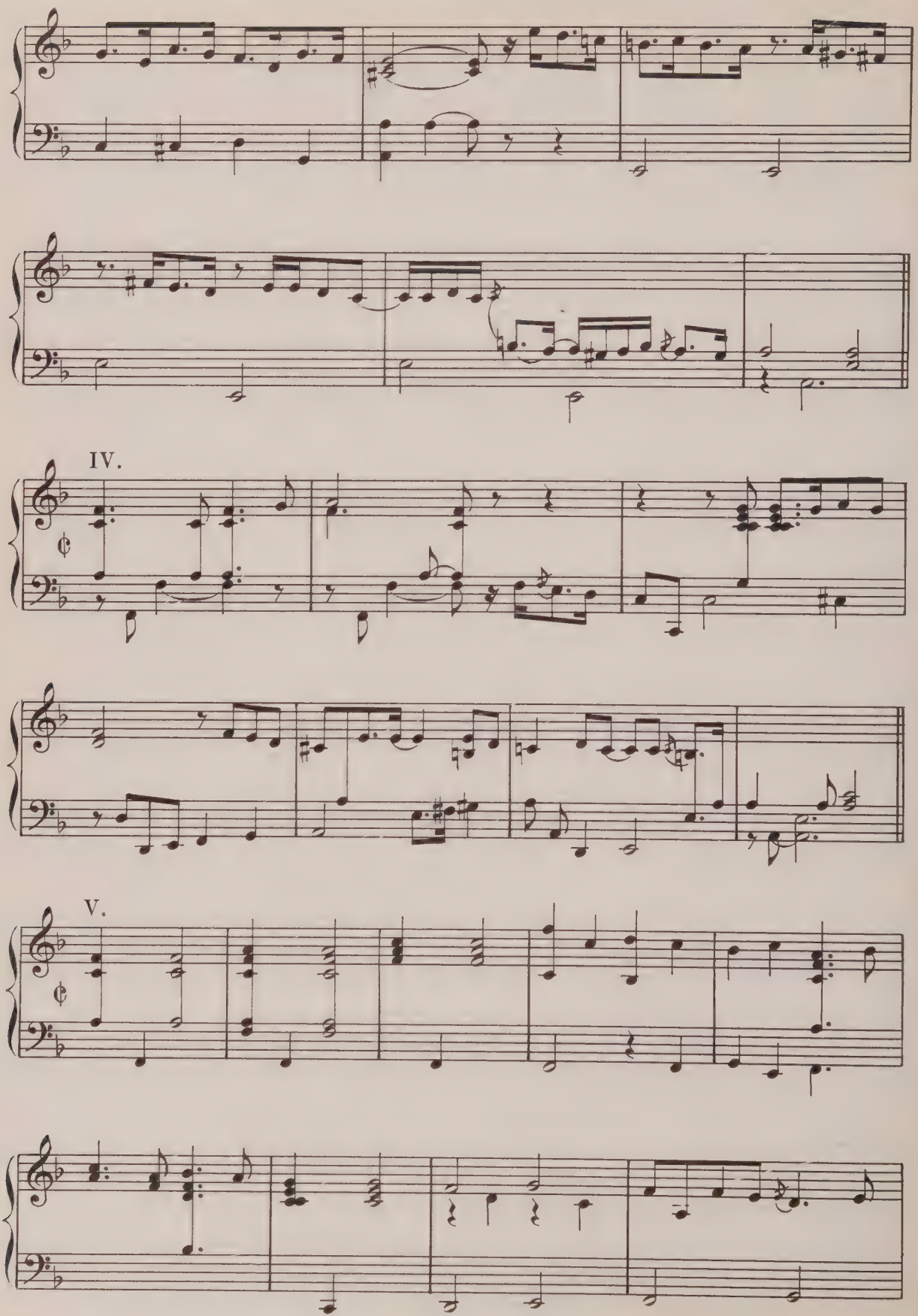


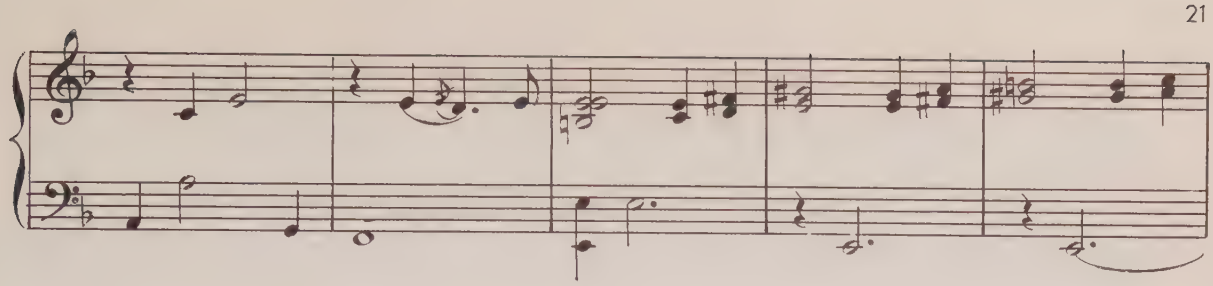
VI. TATTLE DE MOY

p. 142

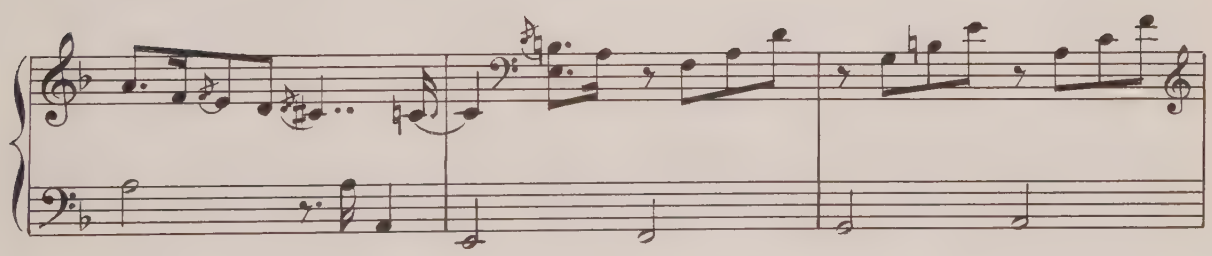


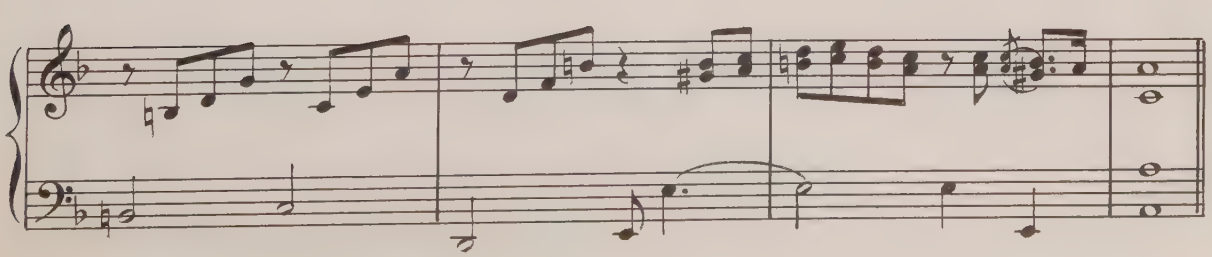

I.
p.143
3
p
II.
¢
III.
¢


IV.
V.



VI.

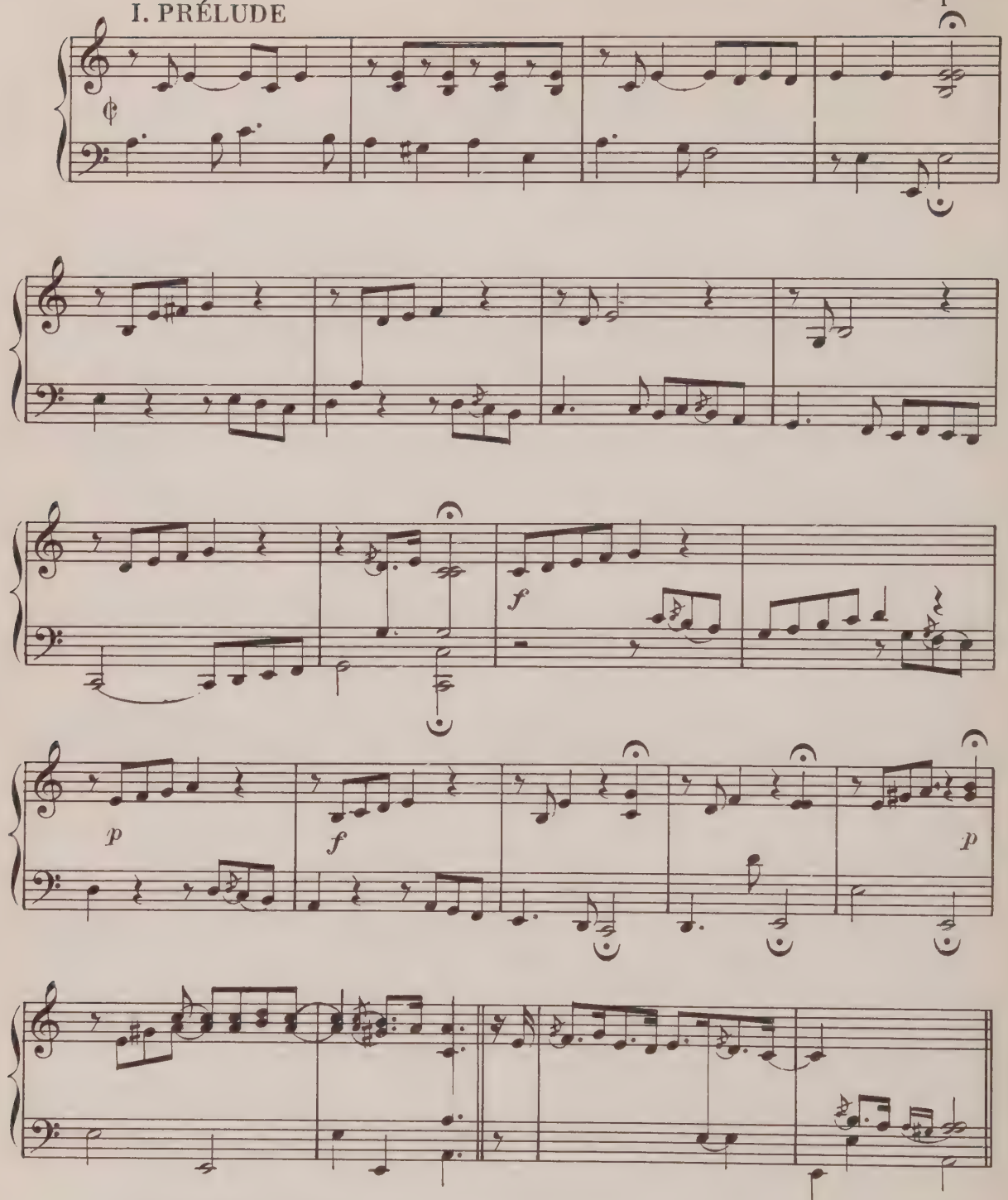




Troisième suite (en la)

I. PRÉLUDE

p. 146

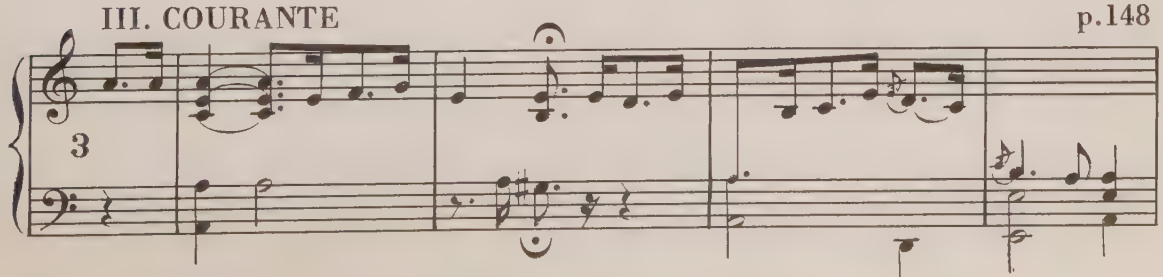


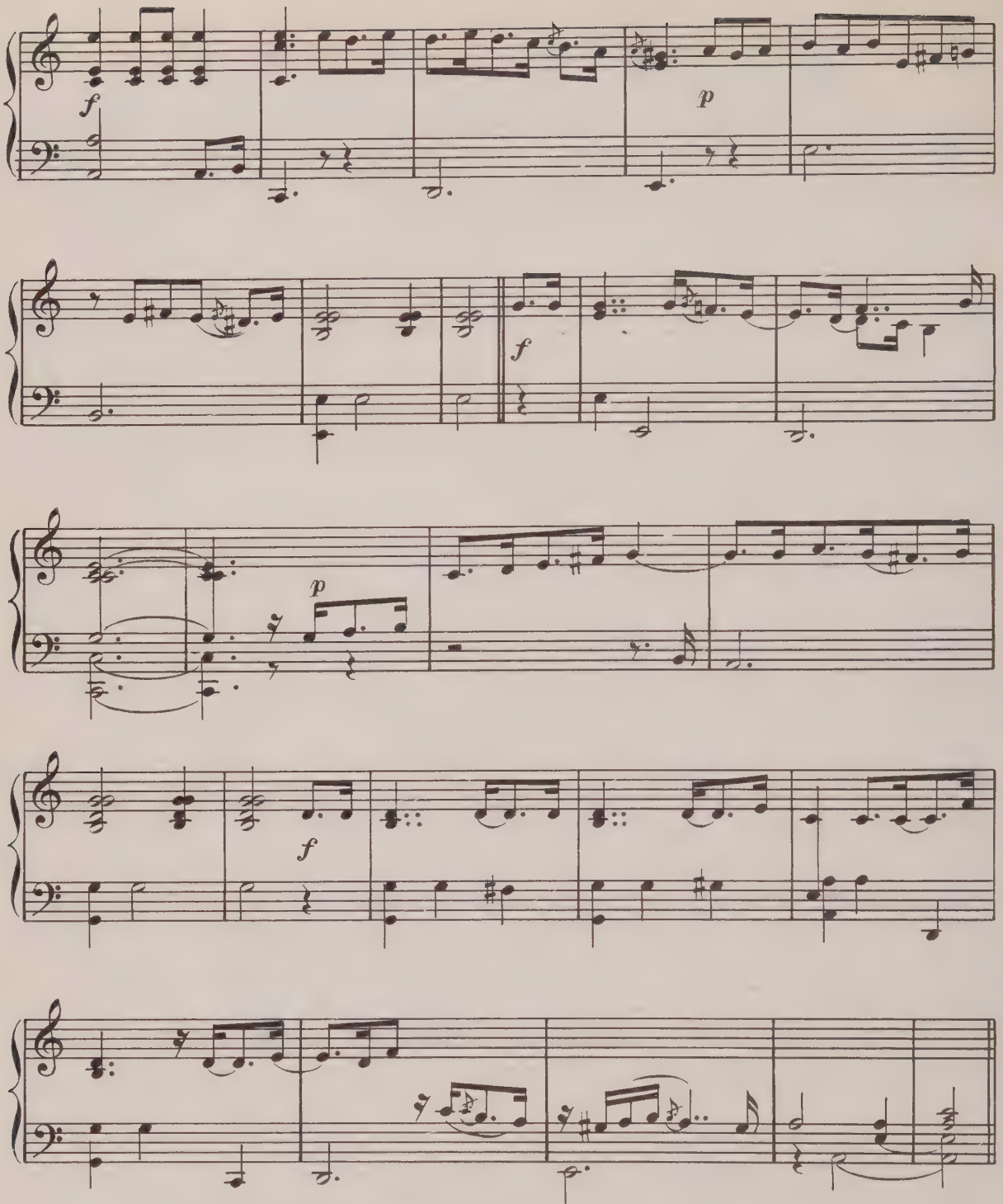
II. ALLEMANDE

p. 147

III. COURANTE

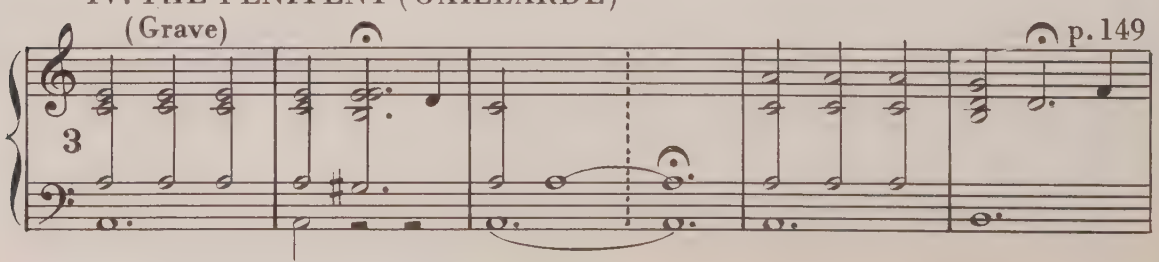
p.148





IV. THE PENITENT (GAILLARDE)

(Grave)

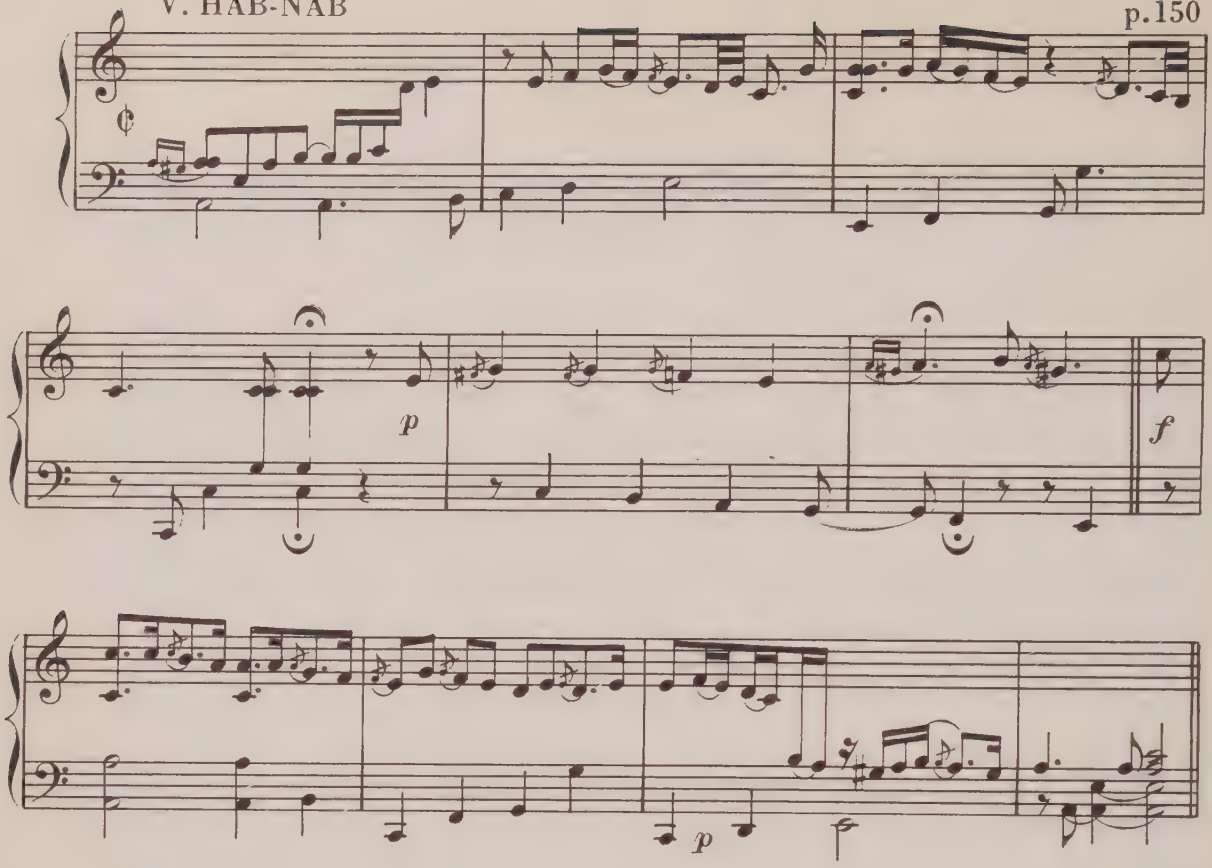


p. 149

p
f
p
p

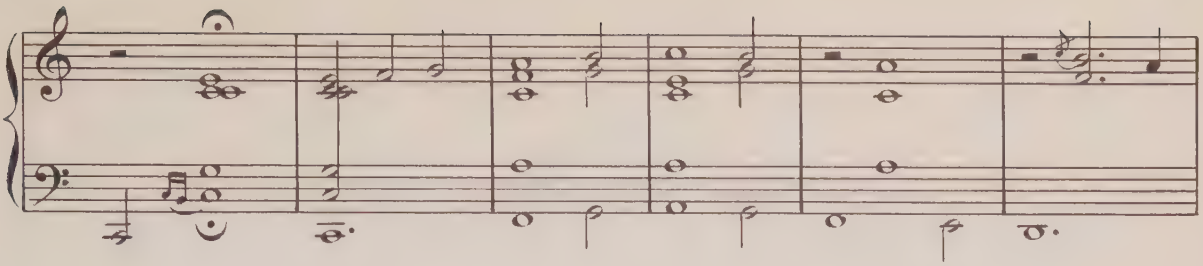
V. HAB-NAB

p.150

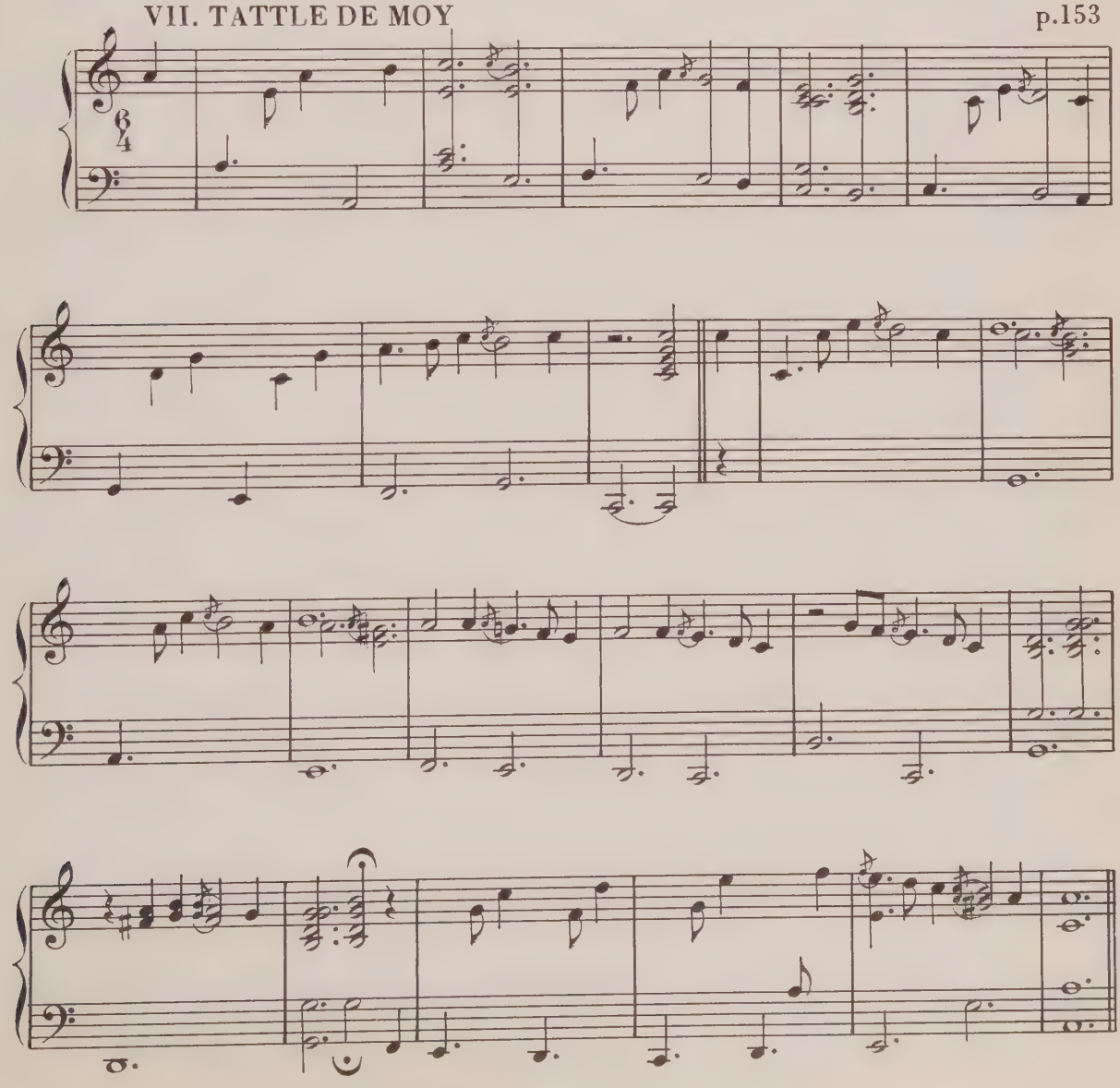


VI. (Lent)

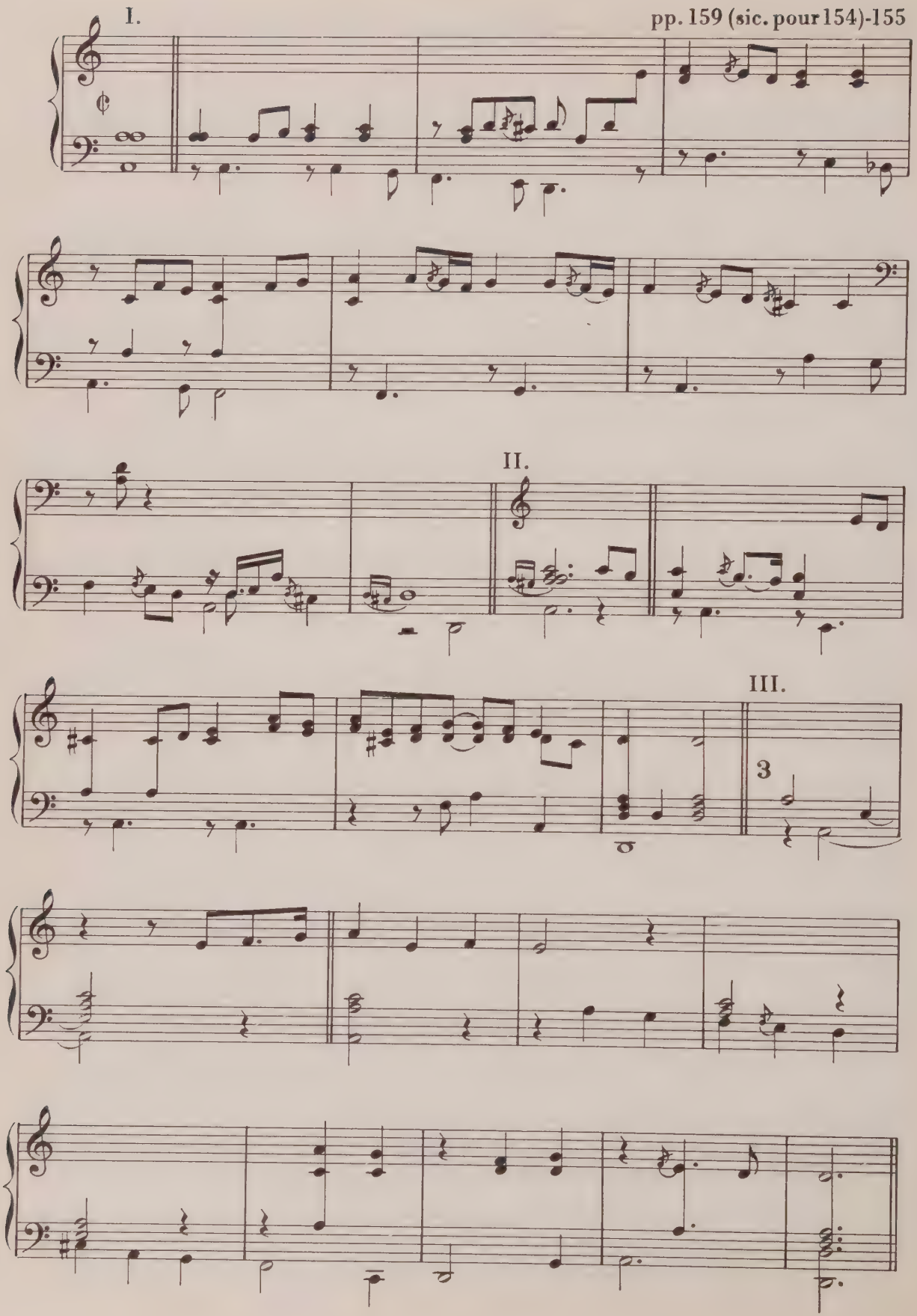
p.152

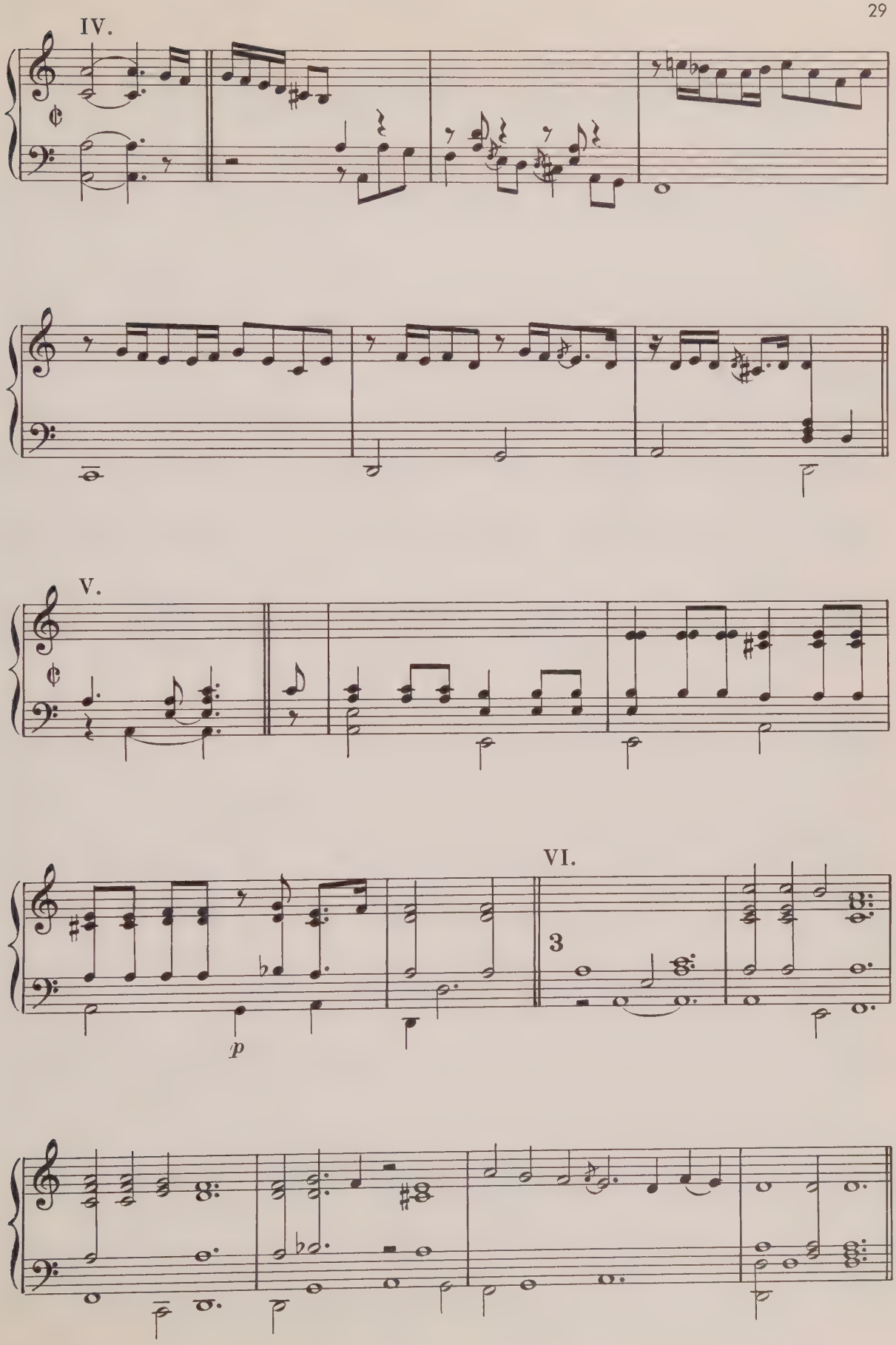


VII. TATTLE DE MOY p.153



Interludes (de la à ré)

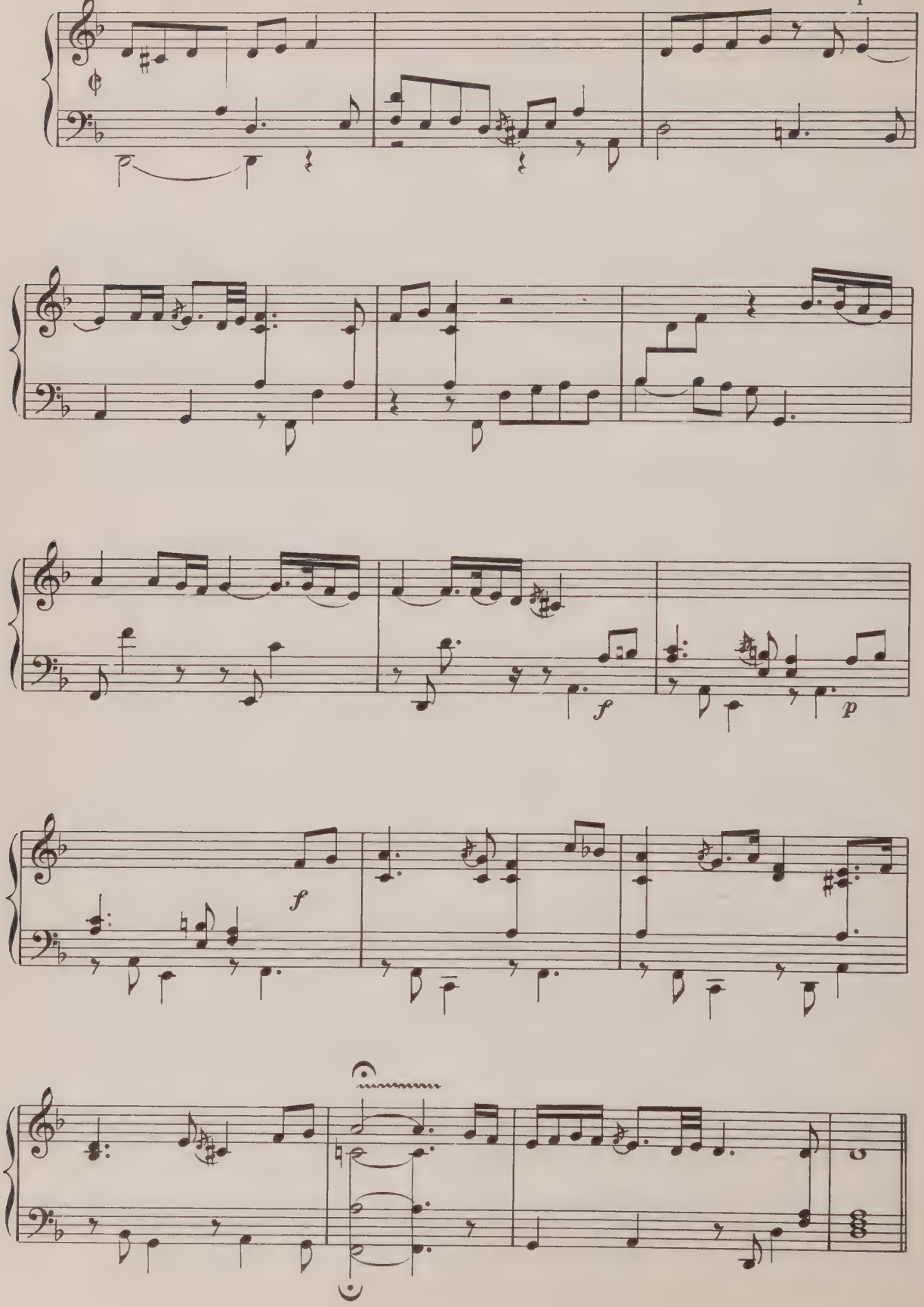



IV.
V.
VI.
3
p

Quatrième suite (en ré)

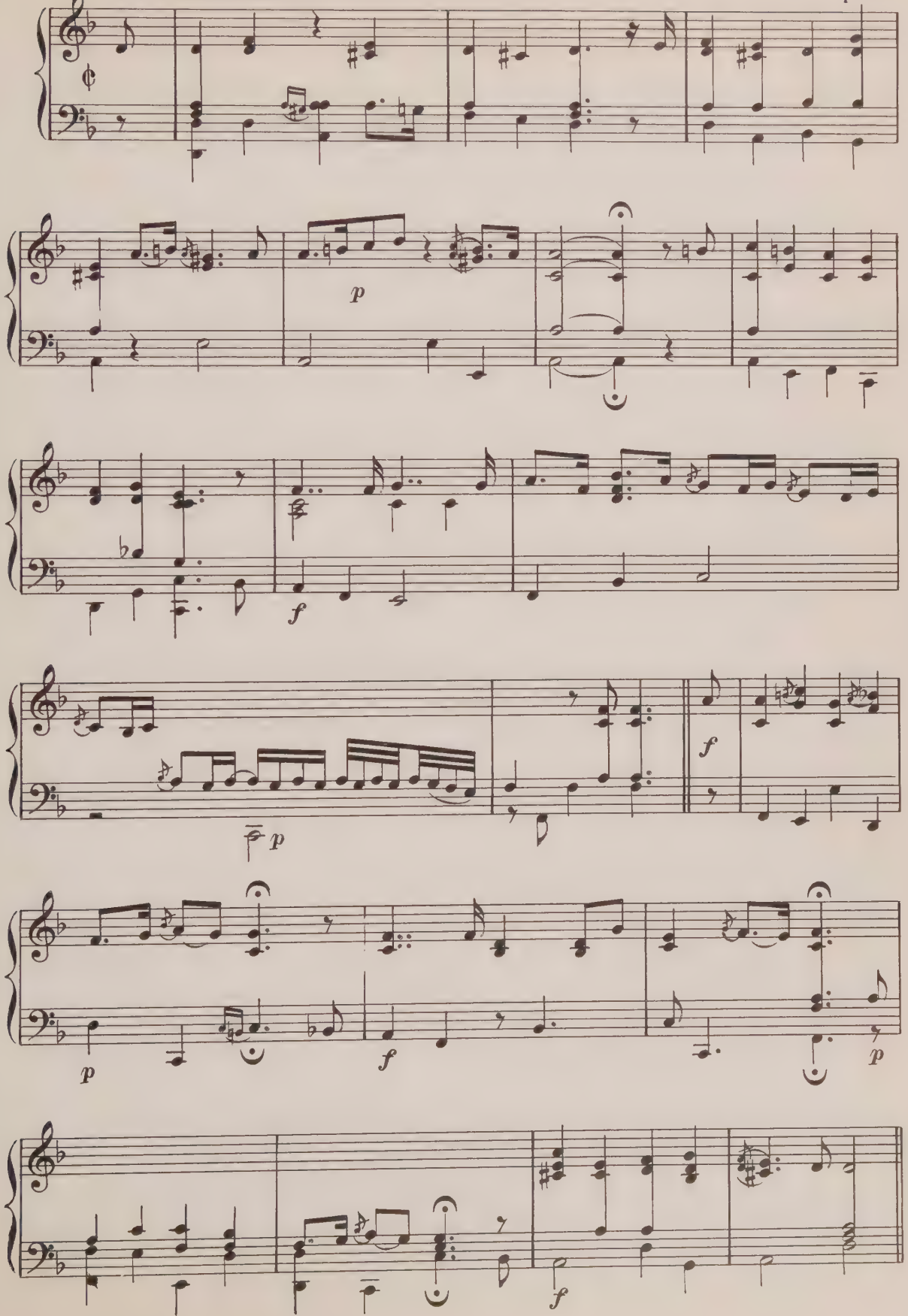
I. PRÉLUDE

p.156



II. ALLEMANDE

p.157

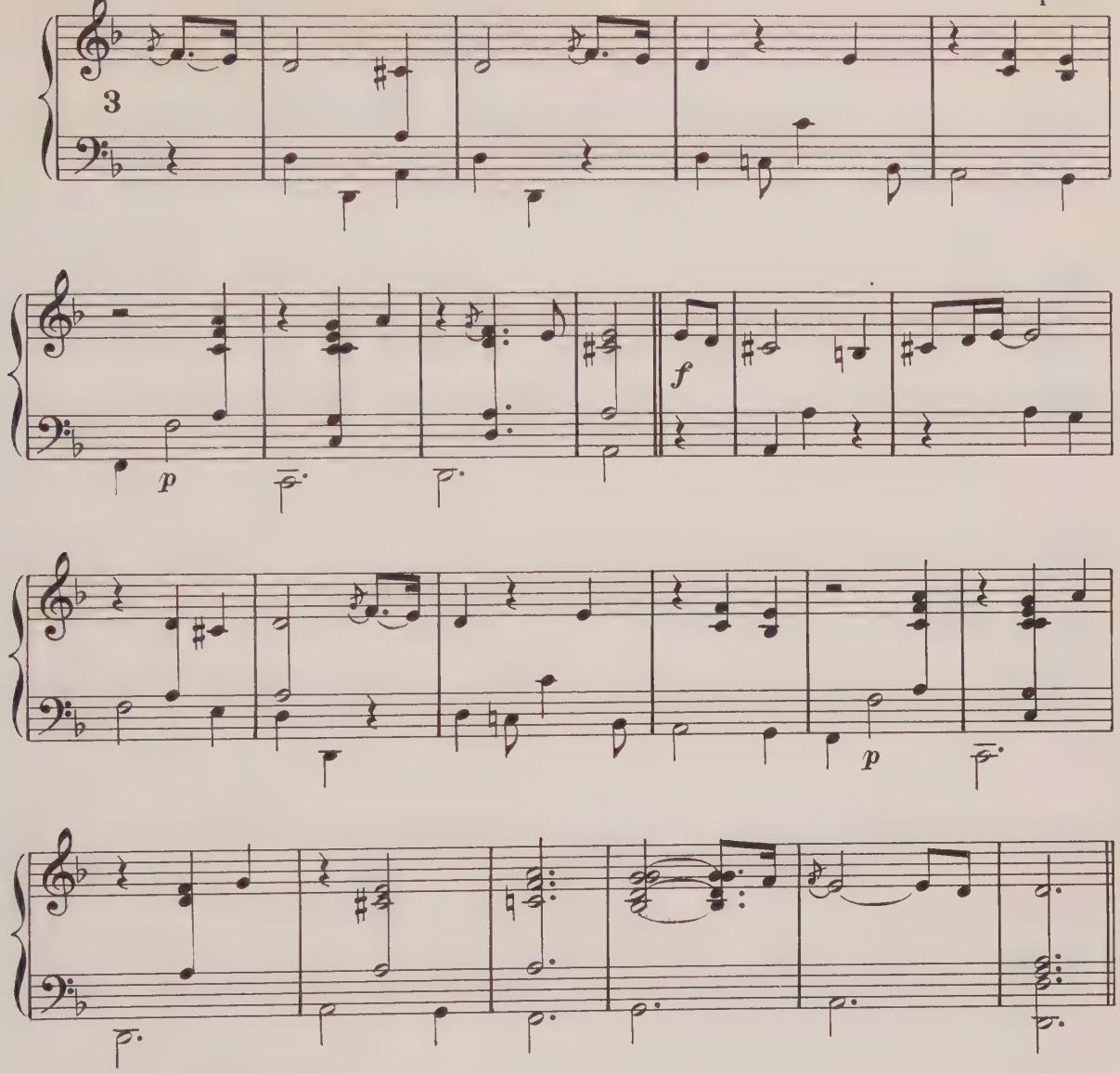


III. GAILLARDE

p. 157

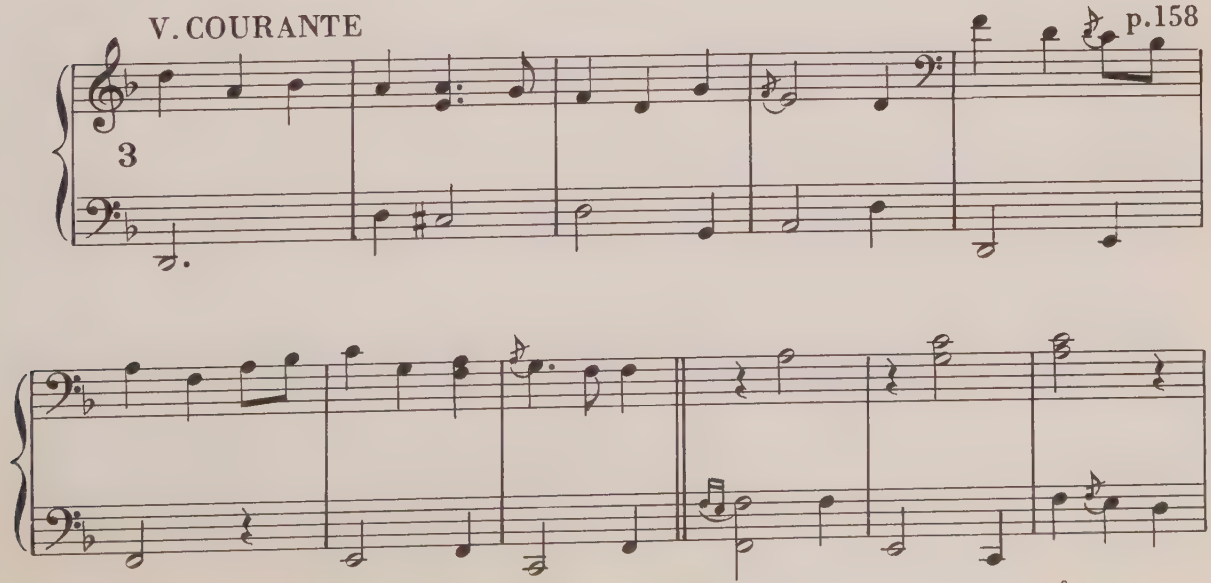
IV. COURANTE

p.158



V. COURANTE

p.158

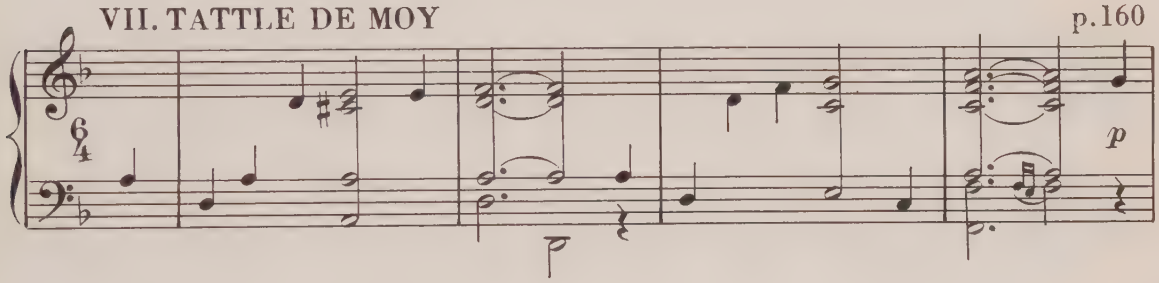


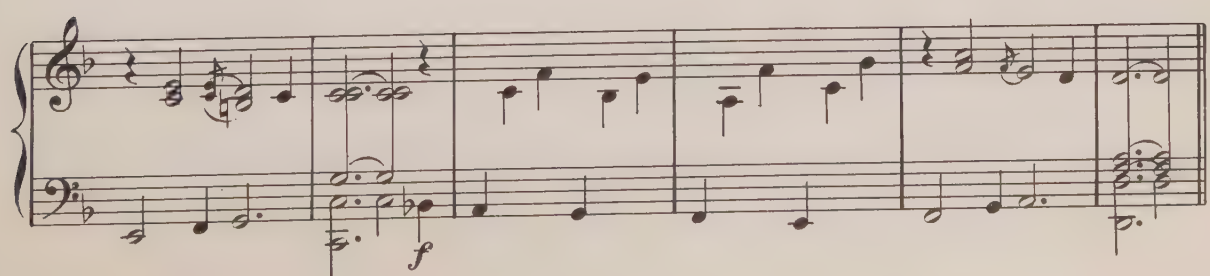
VI. SARABANDE

p. 154 (sic. pour 159)

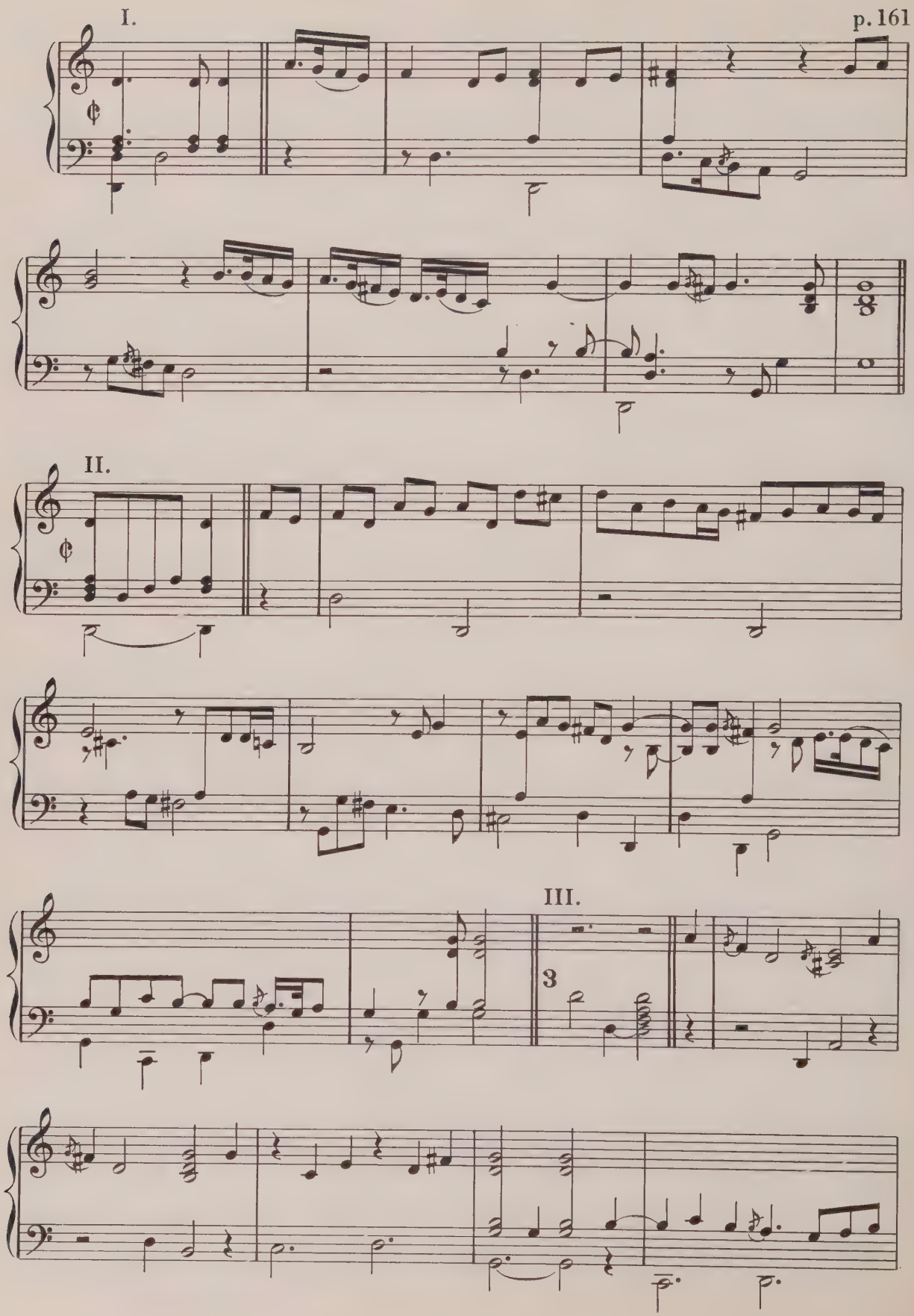
VII. TATTLE DE MOY

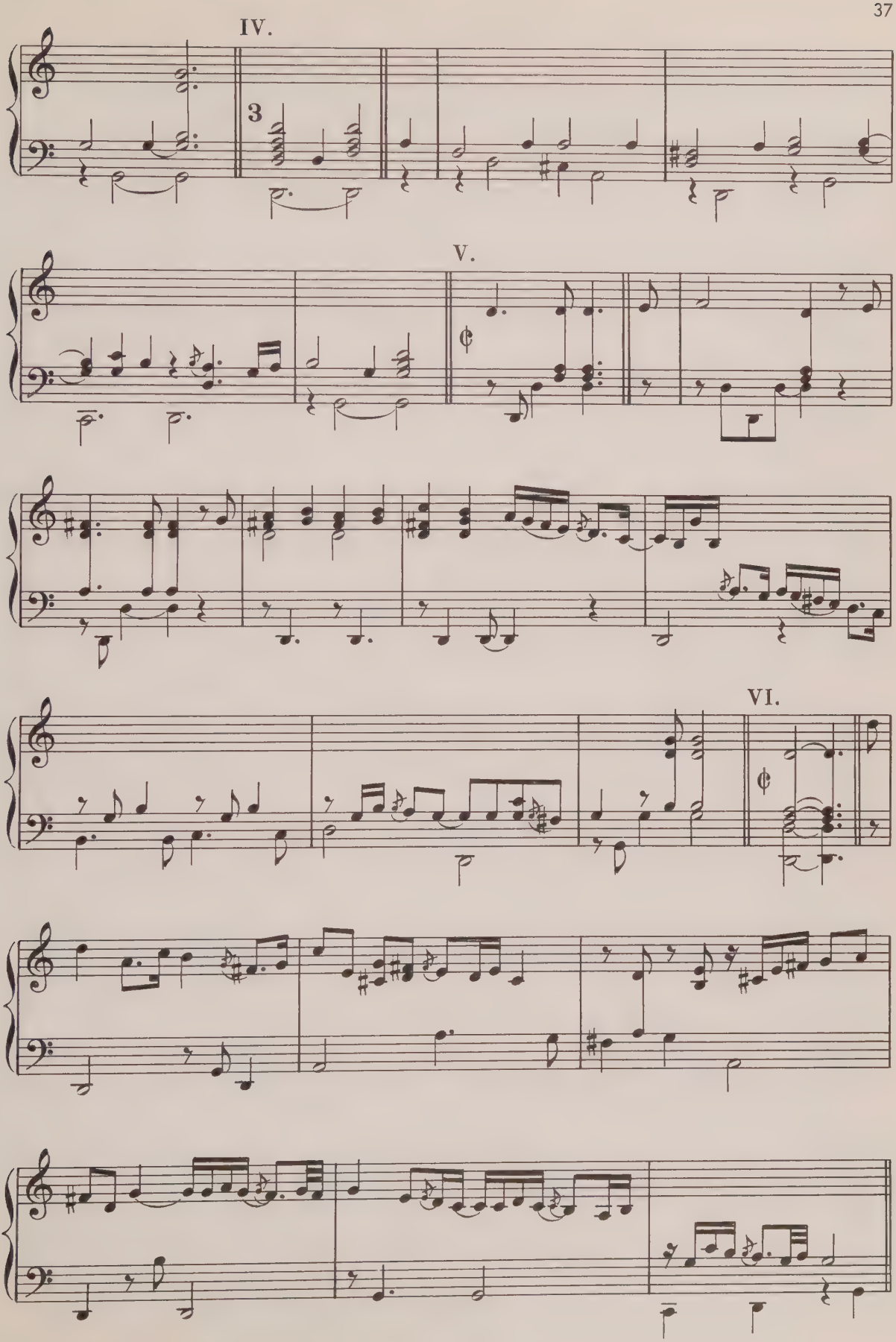
p.160





Interludes (ré à sol)

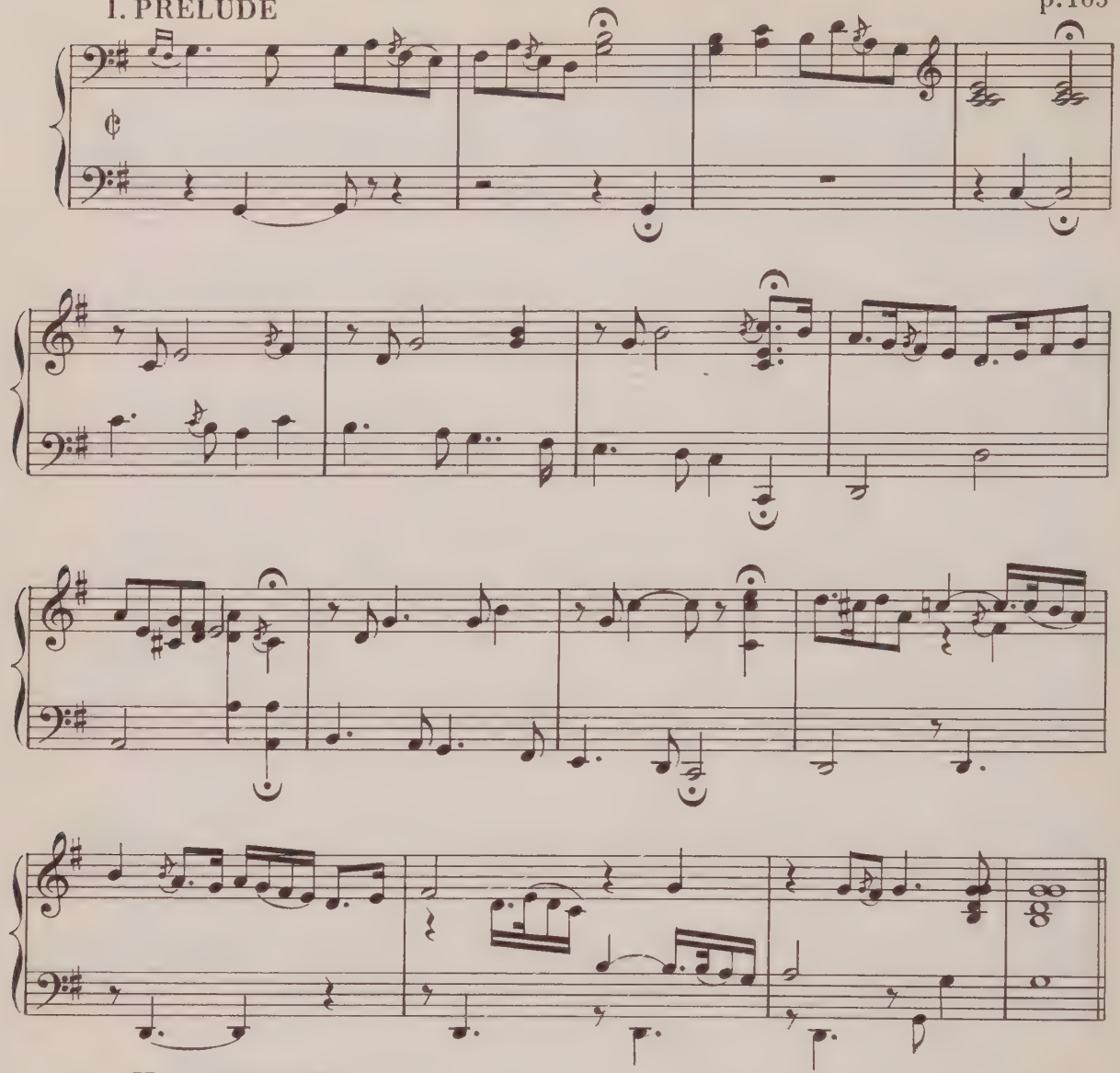



IV.
3
V.
¢
VI.
¢

Cinquième suite (en sol)

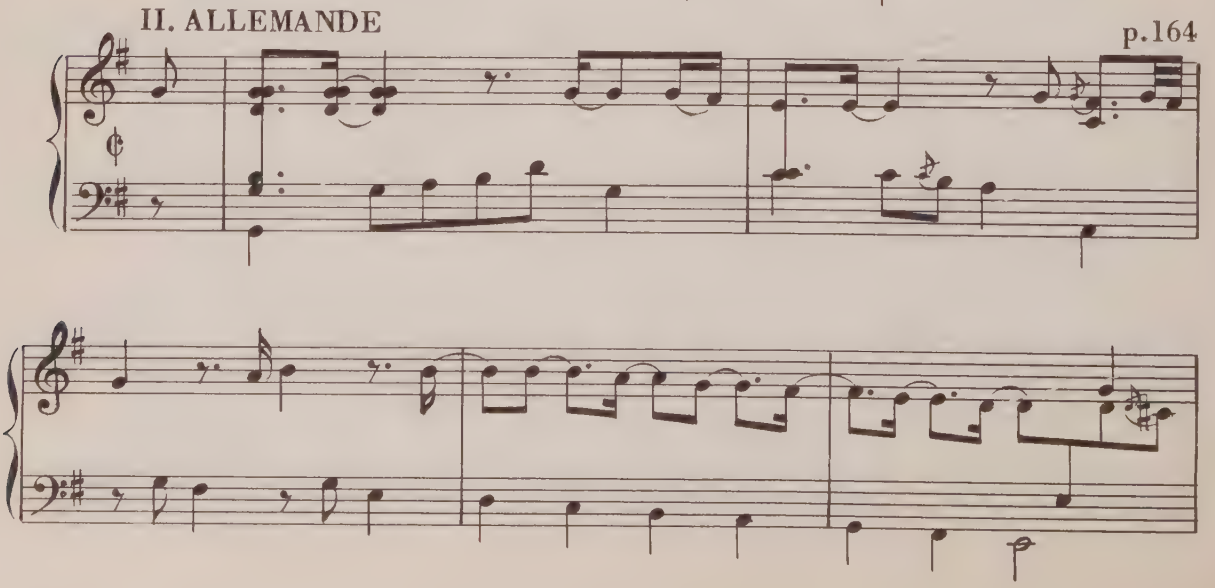
I. PRÉLUDE

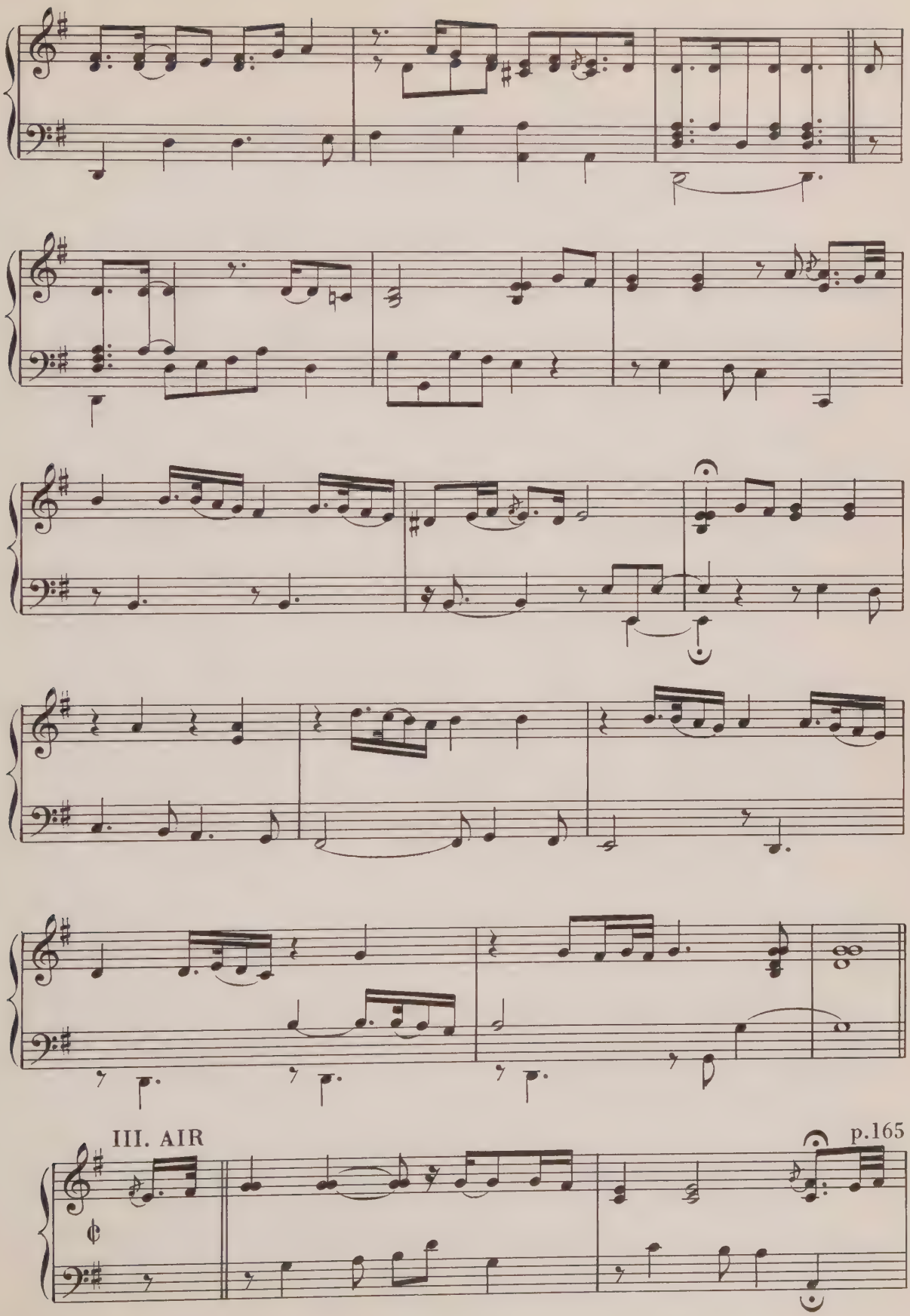
p.163

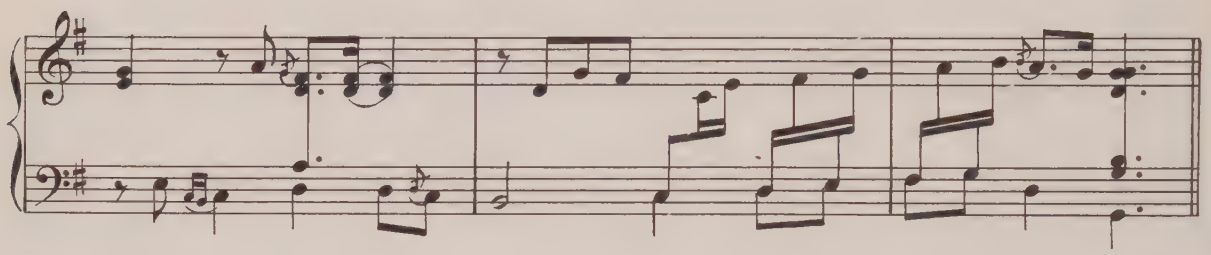


II. ALLEMANDE

p.164

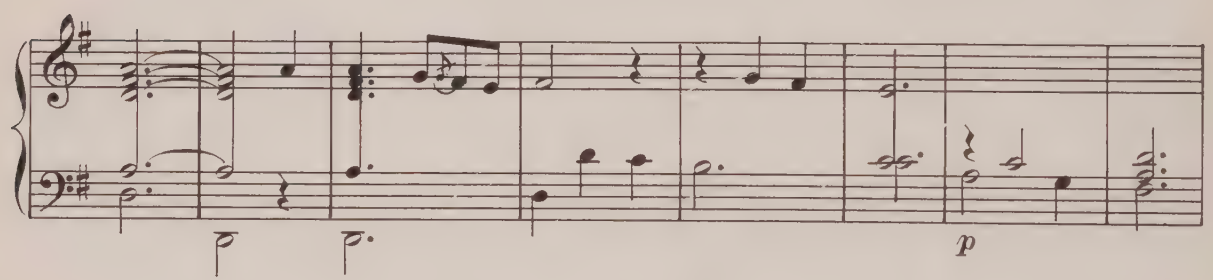



III. AIR
p.165

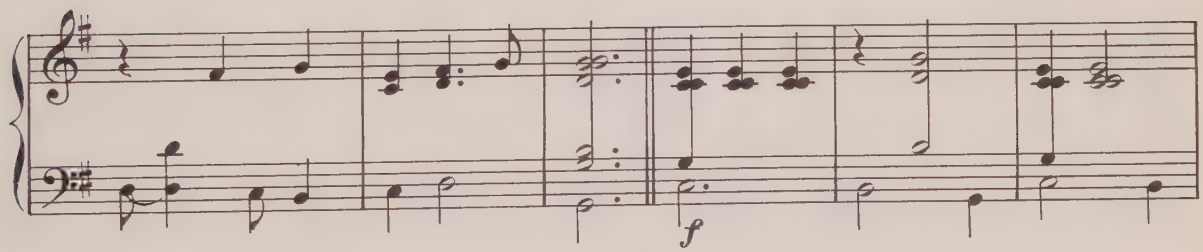


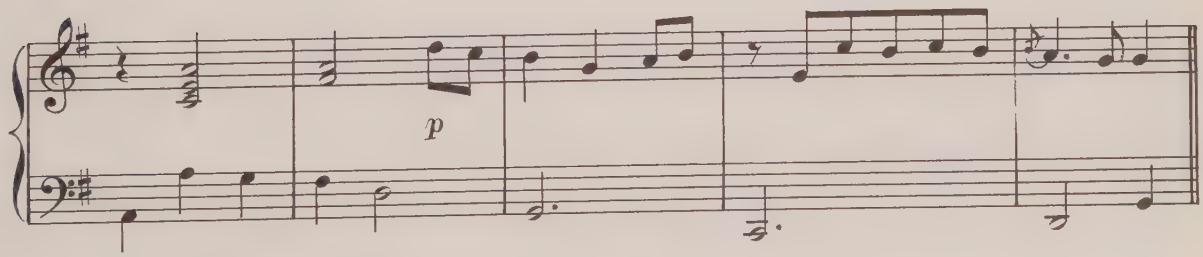
IV. COURANTE

p.165

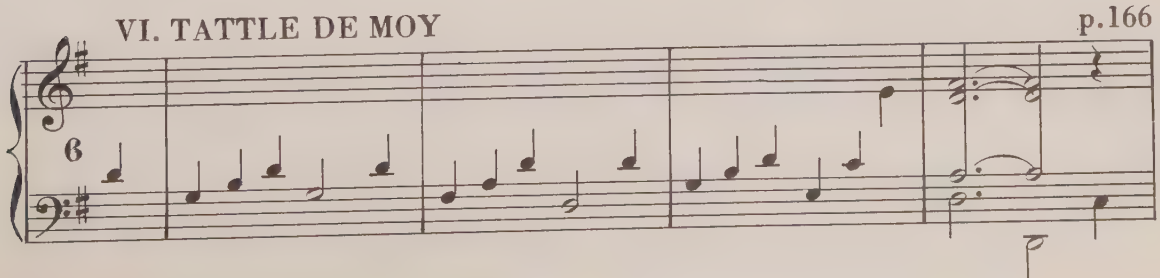


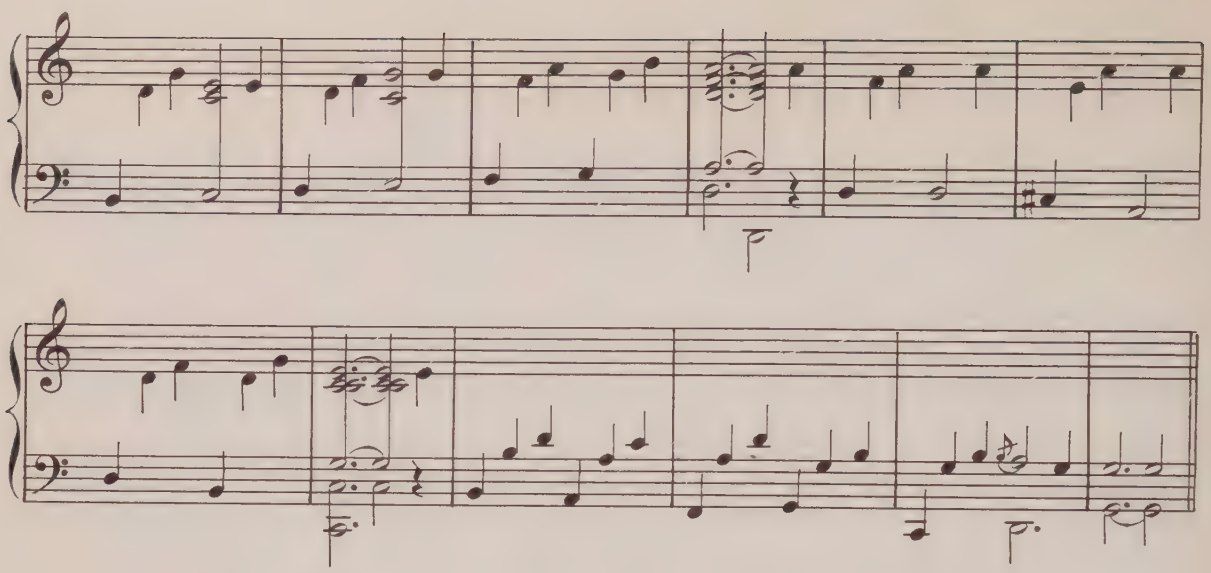
V. SARABANDE p.166



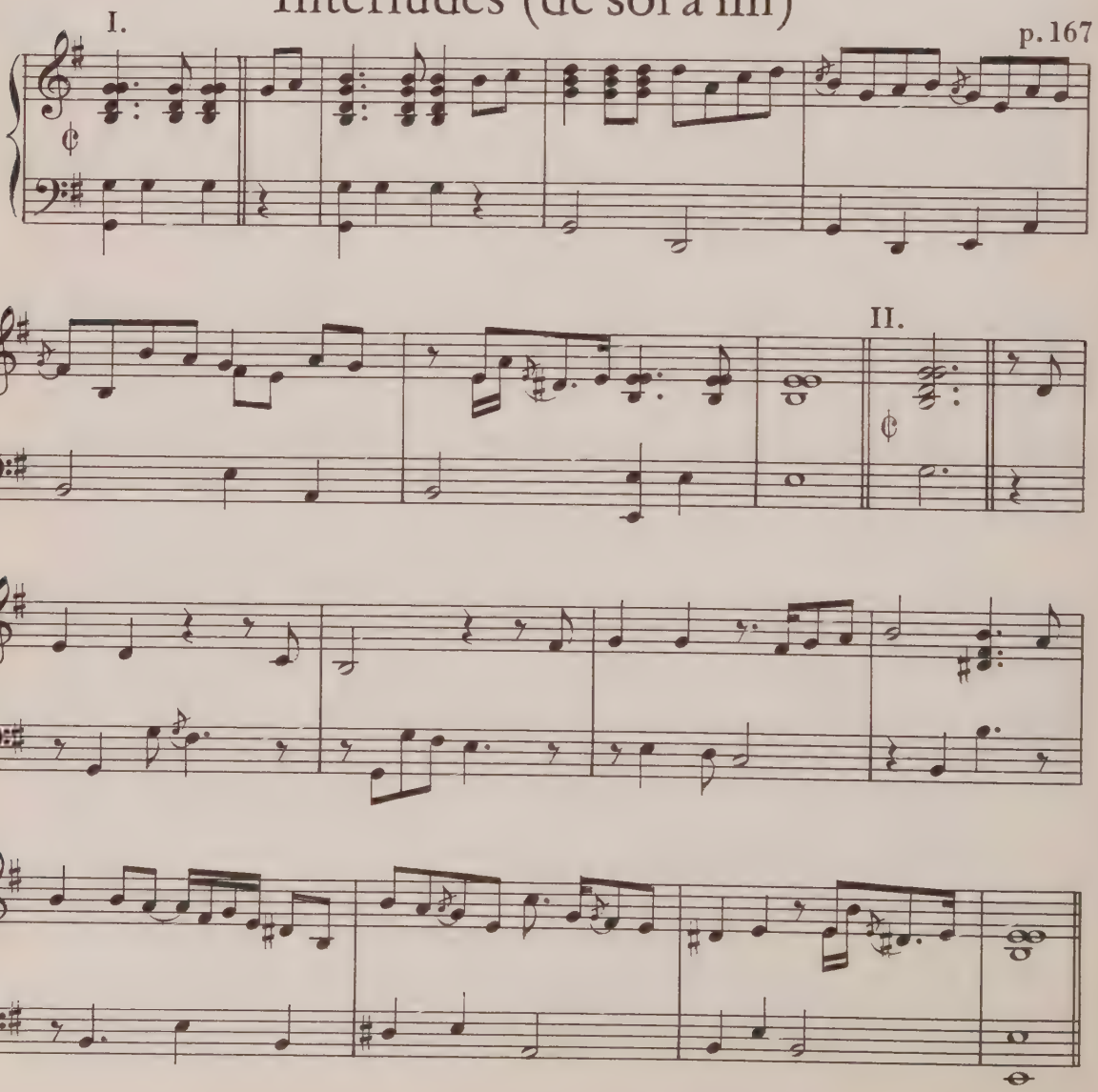


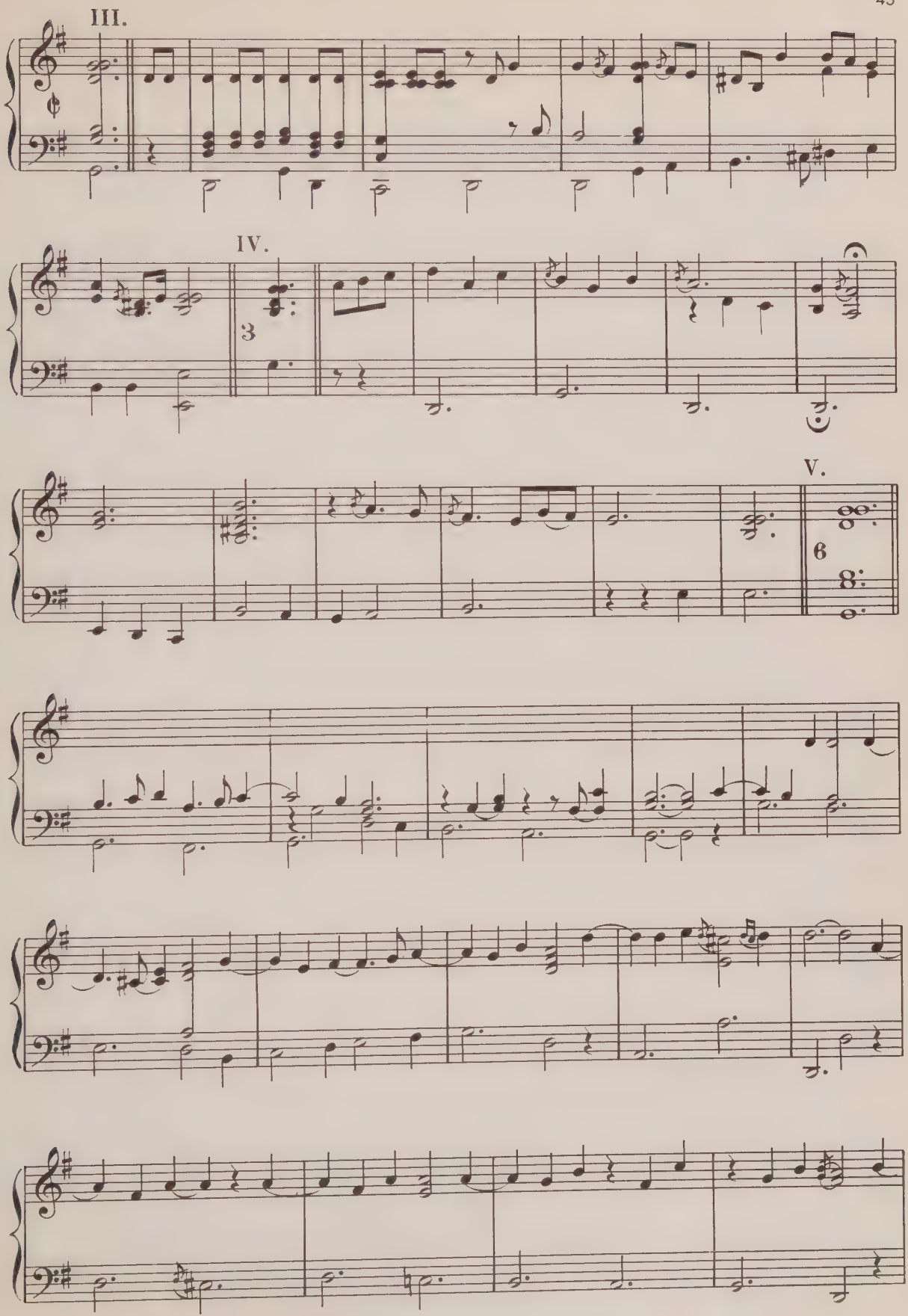
VI. TATTLE DE MOY p.166





Interludes (de sol à mi)



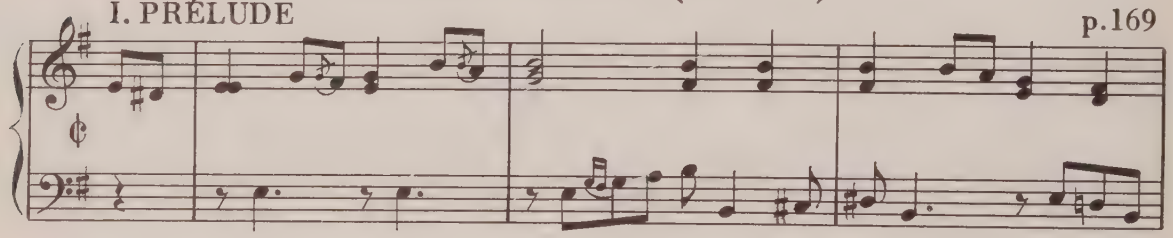

III.
IV.
3
V.
6

ou bien:

Sixième suite (en mi)

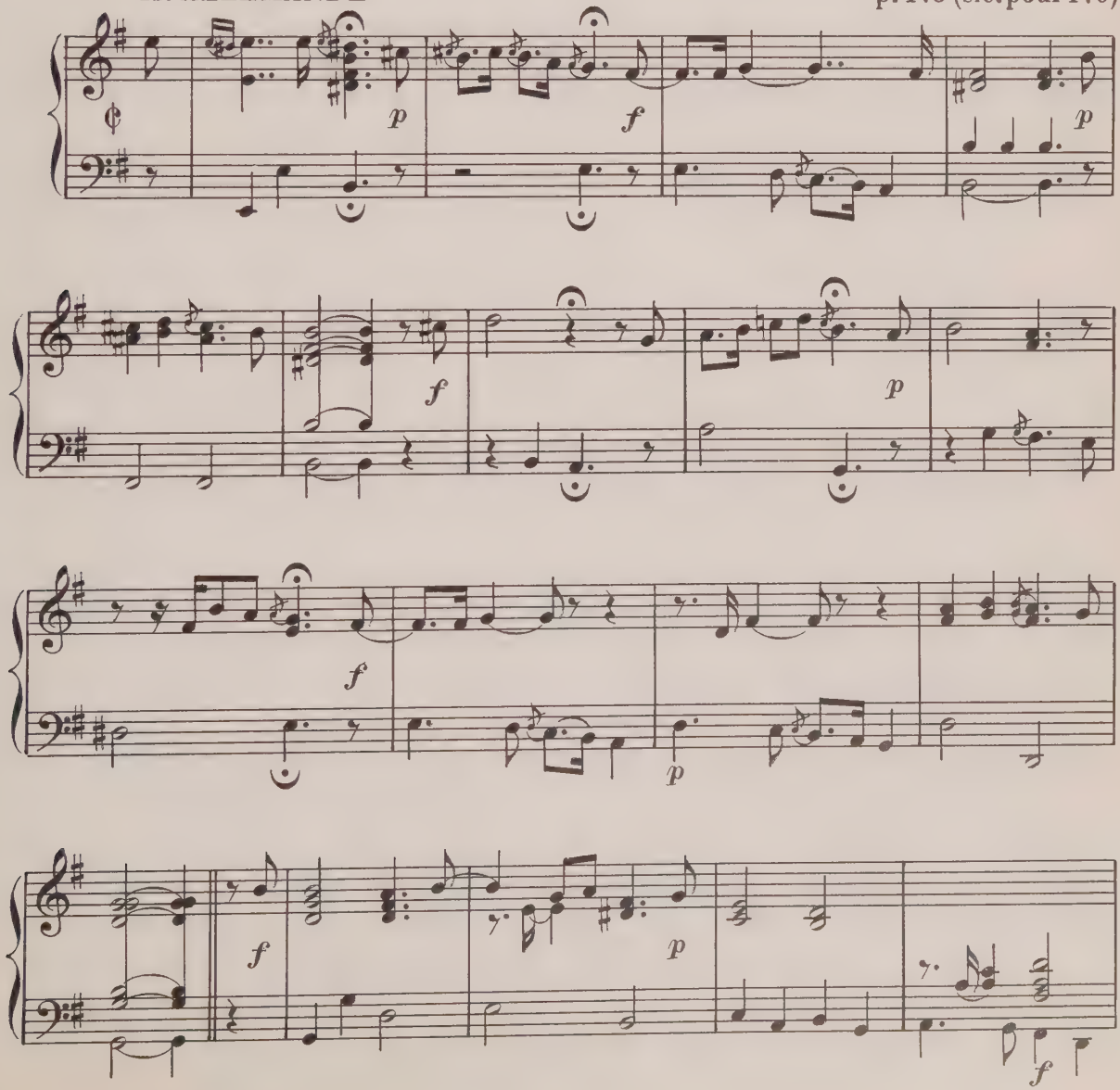
I. PRÉLUDE

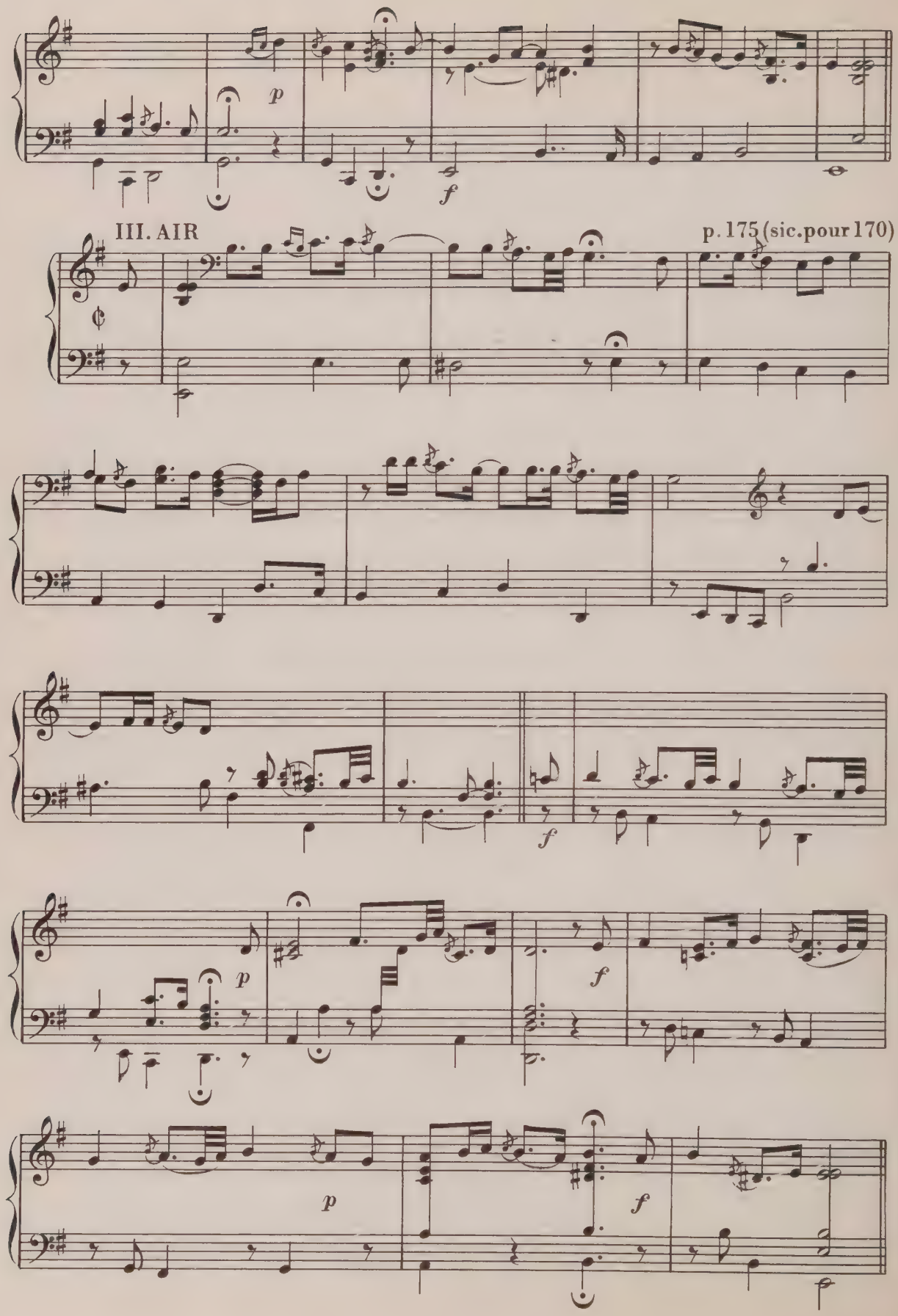
p.169



II. ALLEMANDE

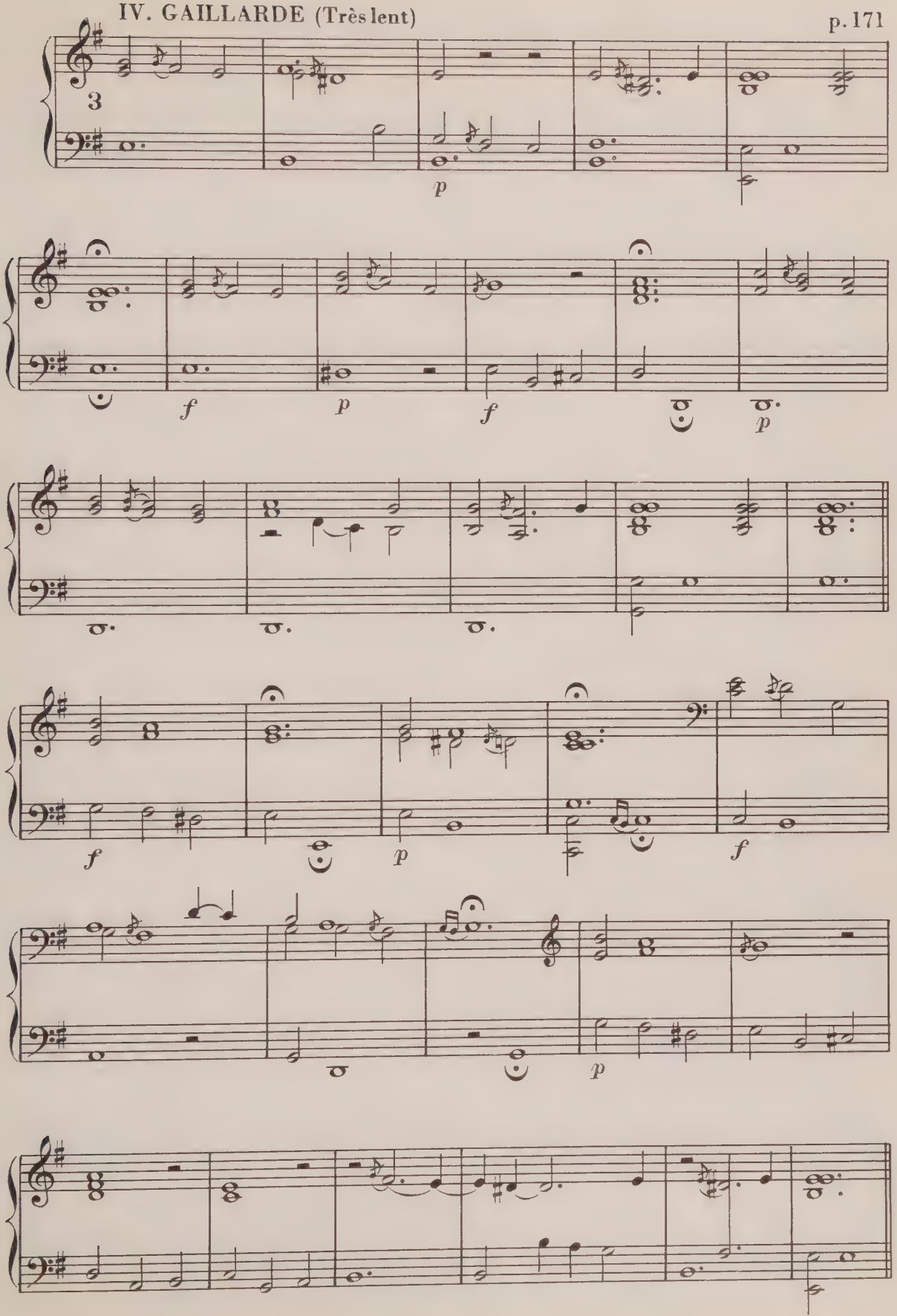
p. 175 (sic. pour 170)




III. AIR
p. 175 (sic. pour 170)

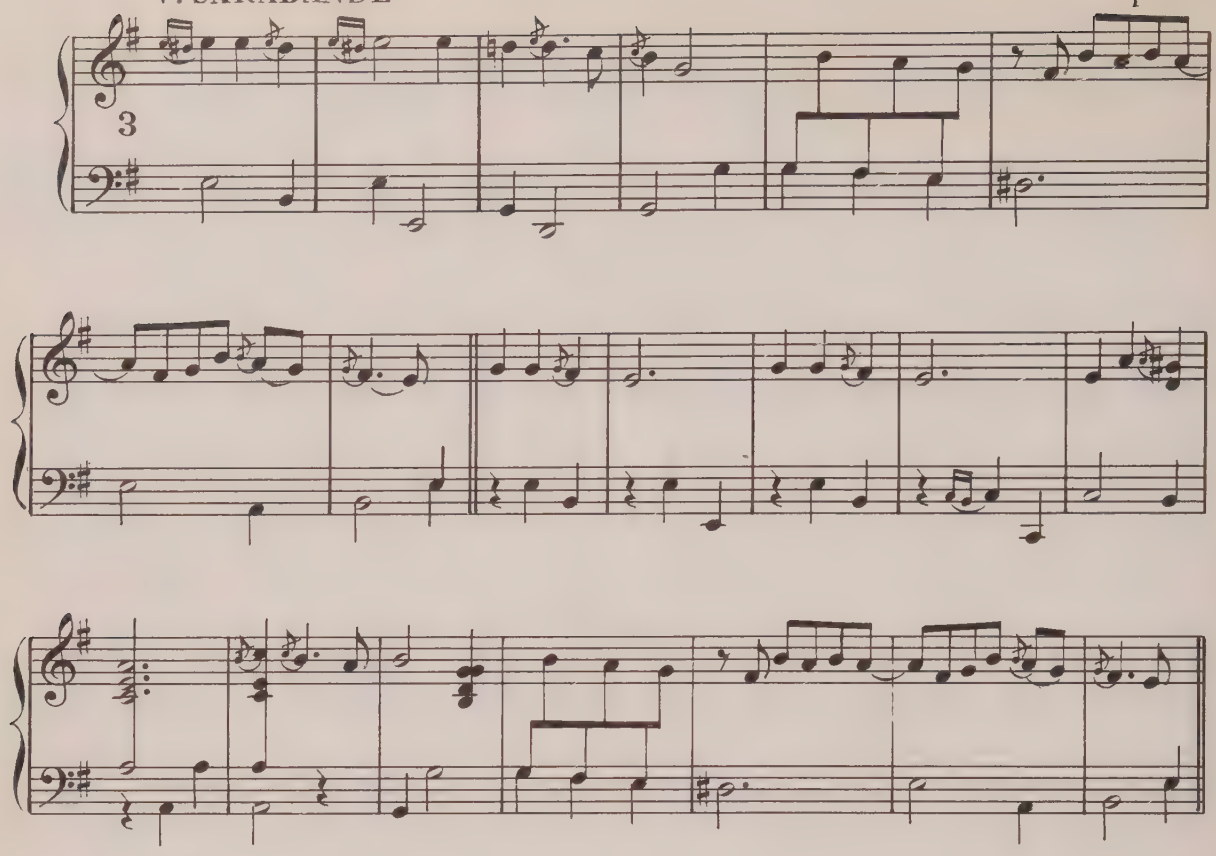
IV. GAILLARDE (Très lent)

p. 171



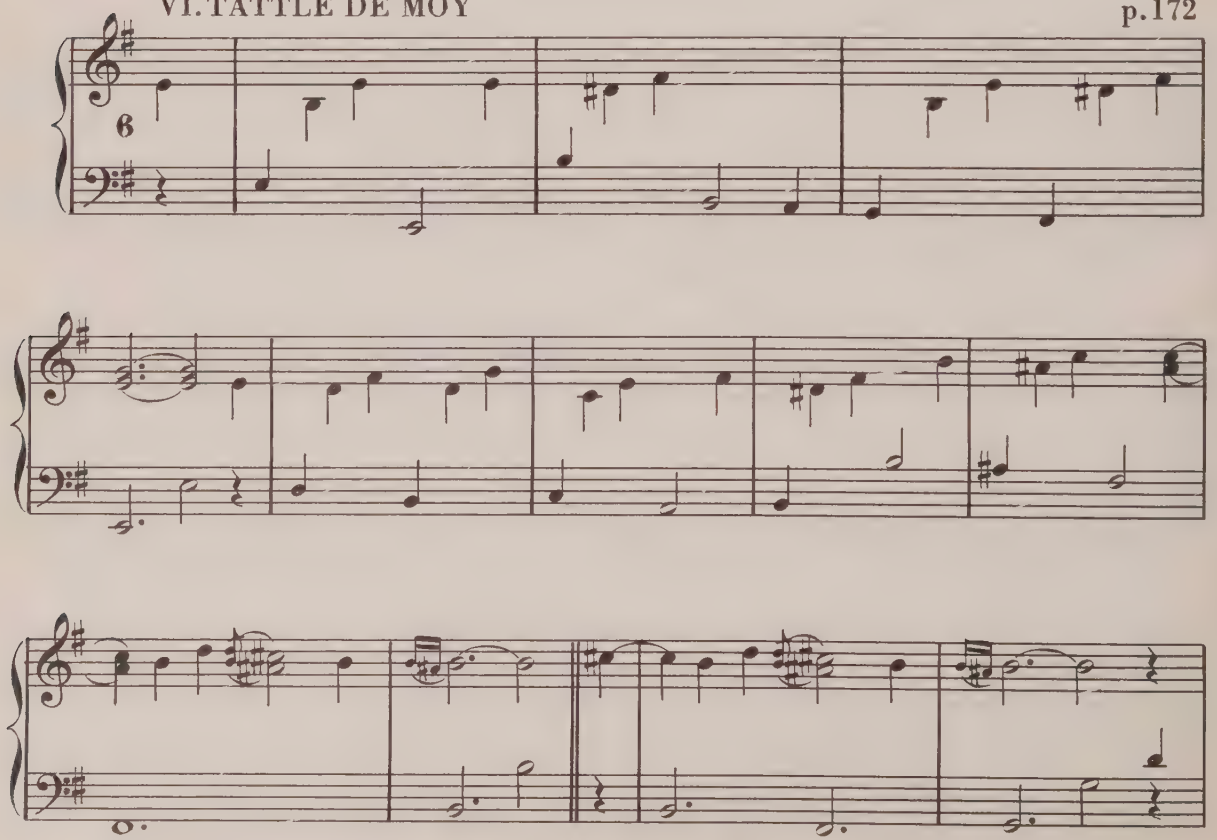
V. SARABANDE

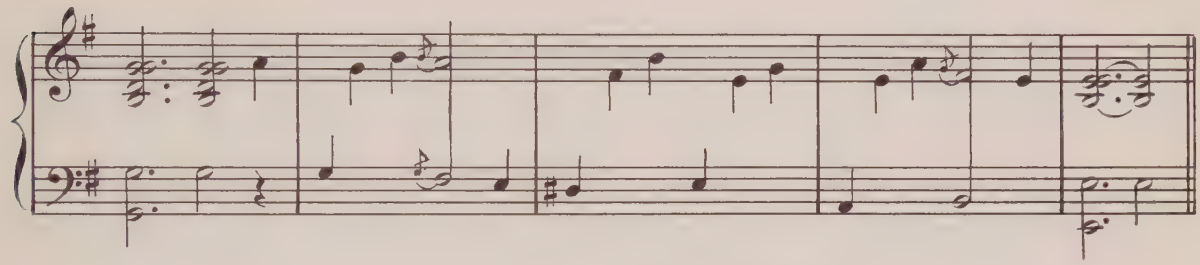
p. 172



VI. TATTLE DE MOY

p. 172

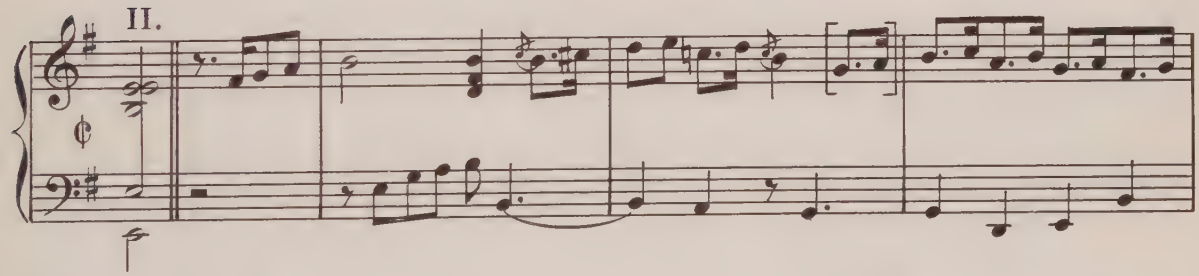




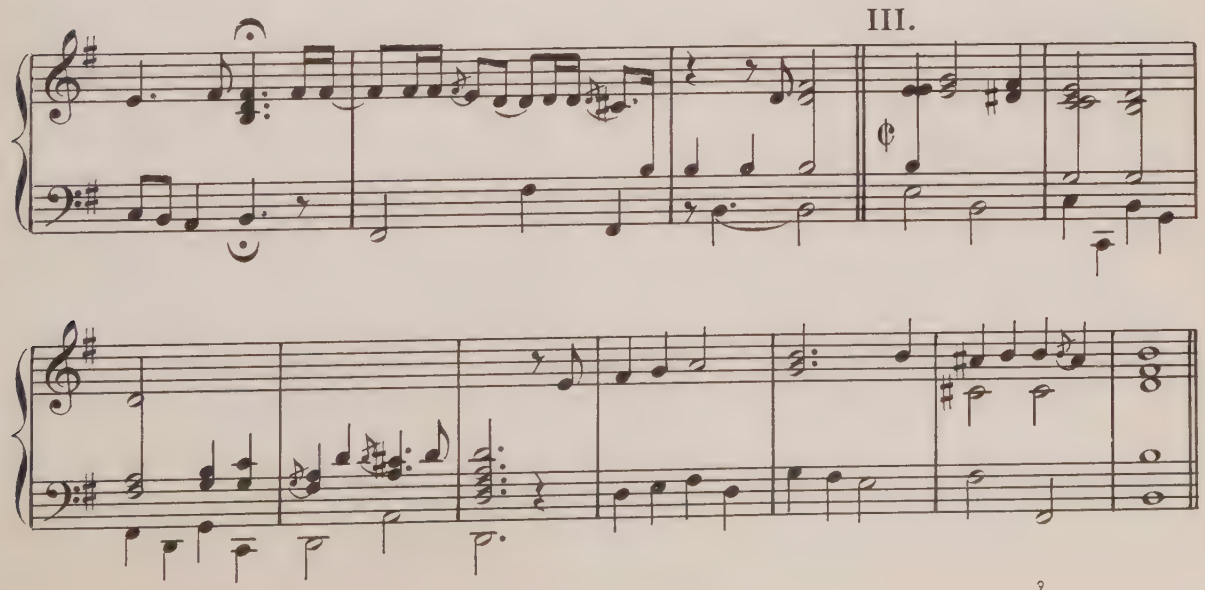
Interludes (de mi à si)

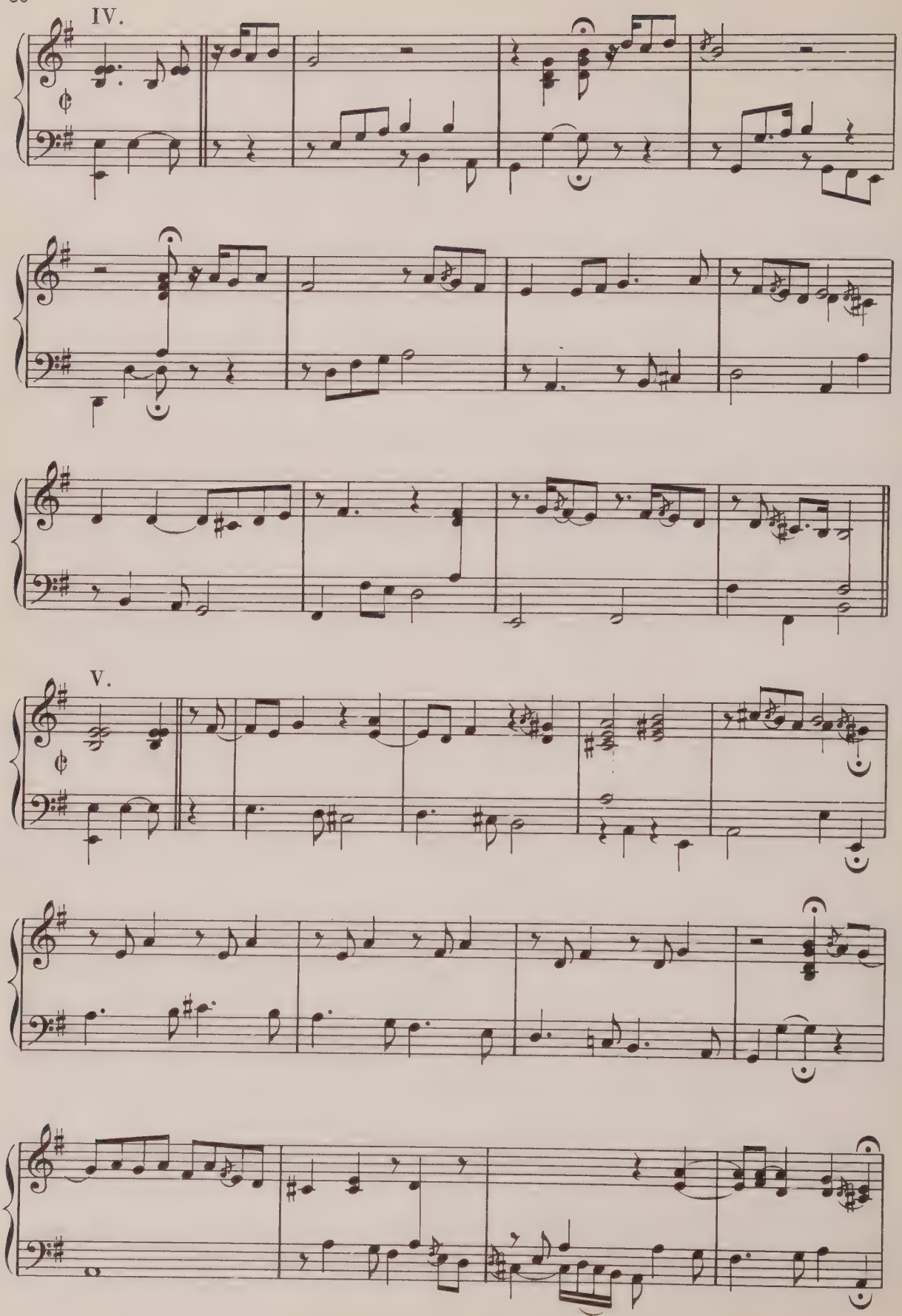
I. p. 173

II.

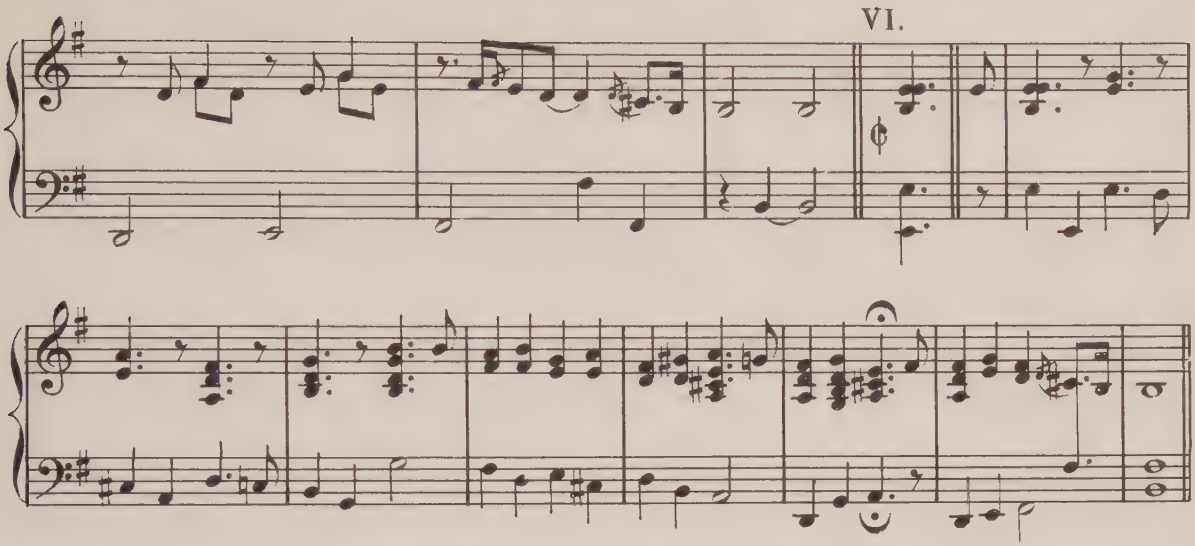


III.




IV.
V.

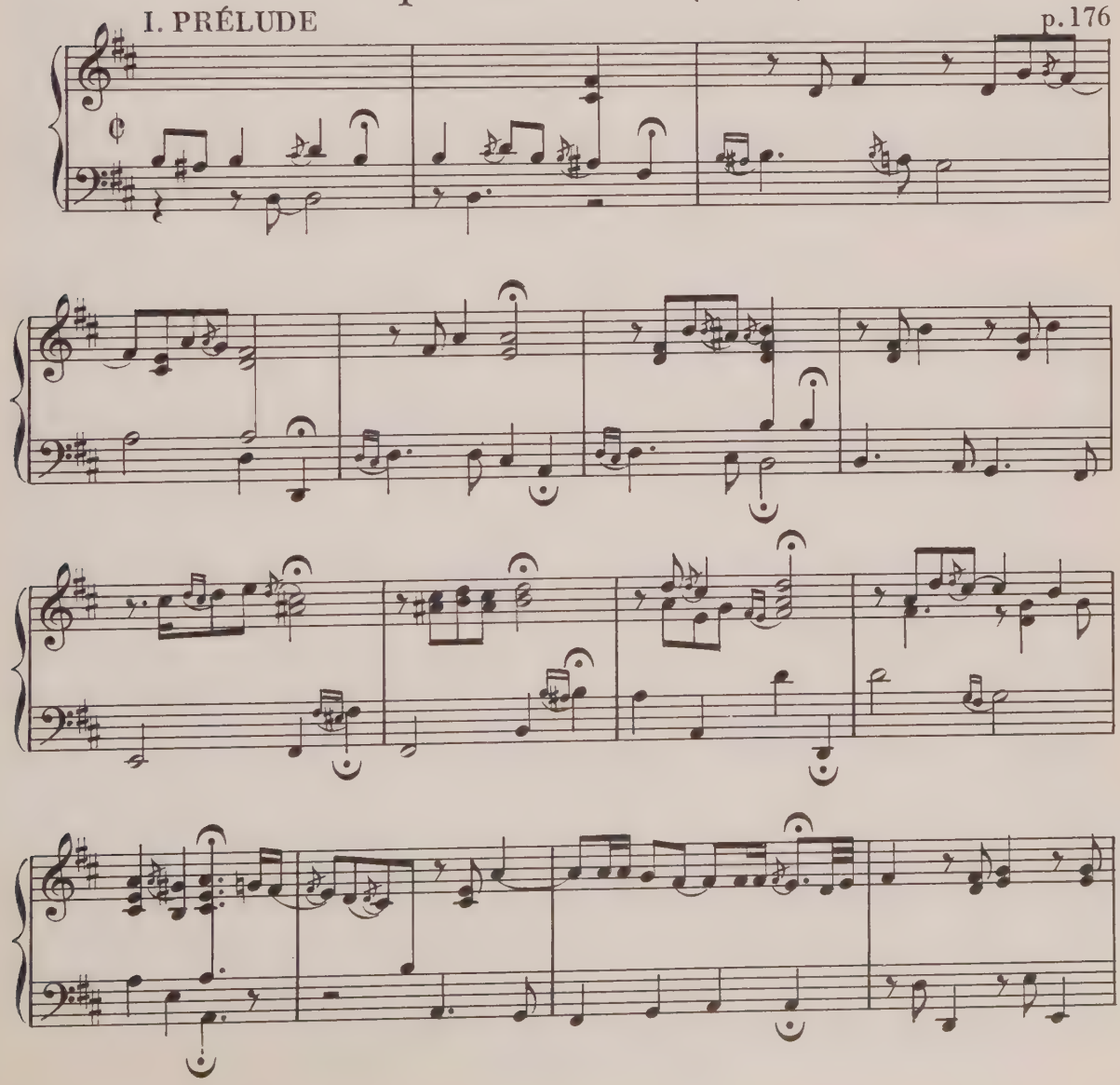
VI.

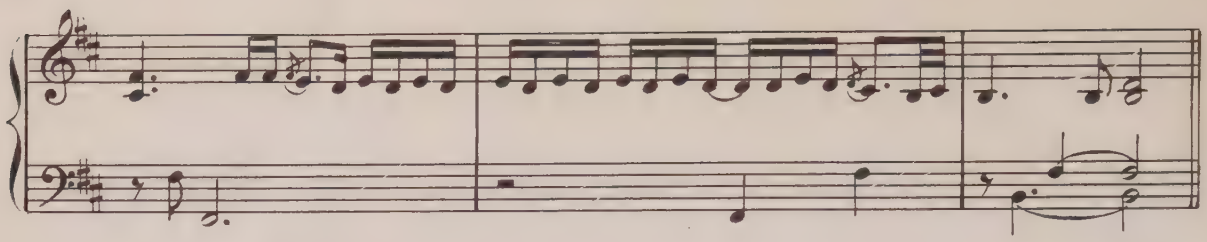


Septième suite (en si)

I. PRÉLUDE

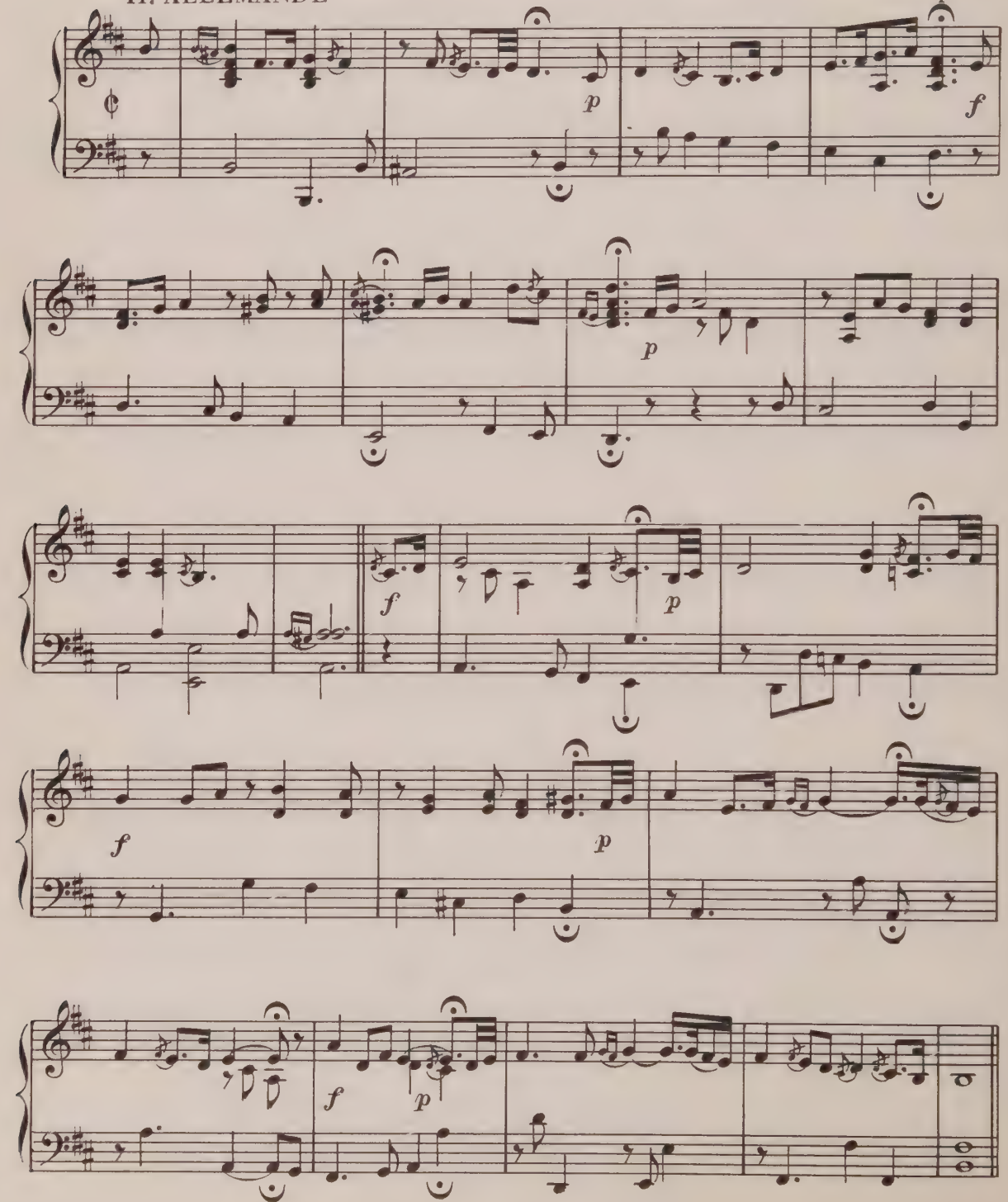
p. 176

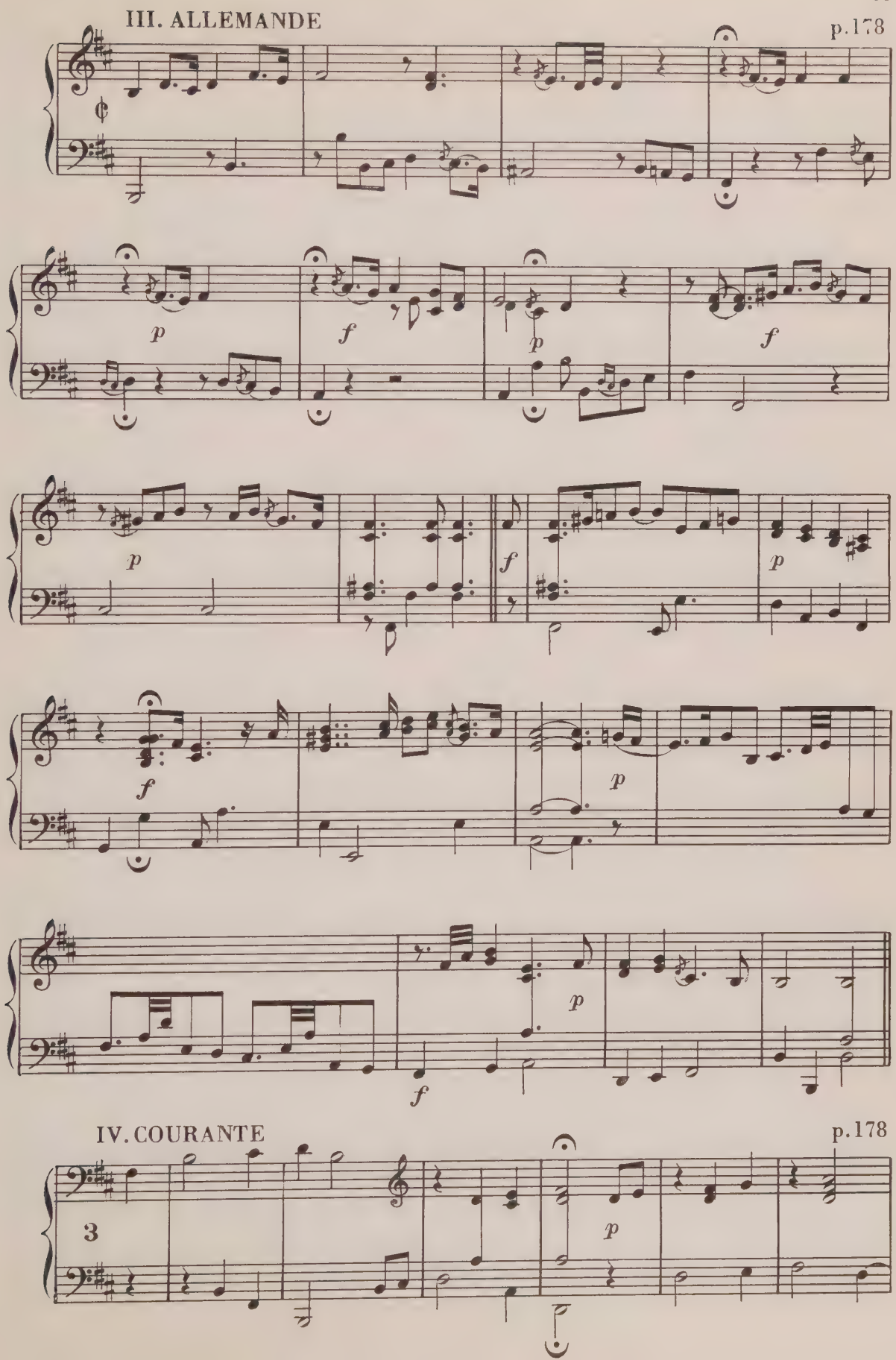


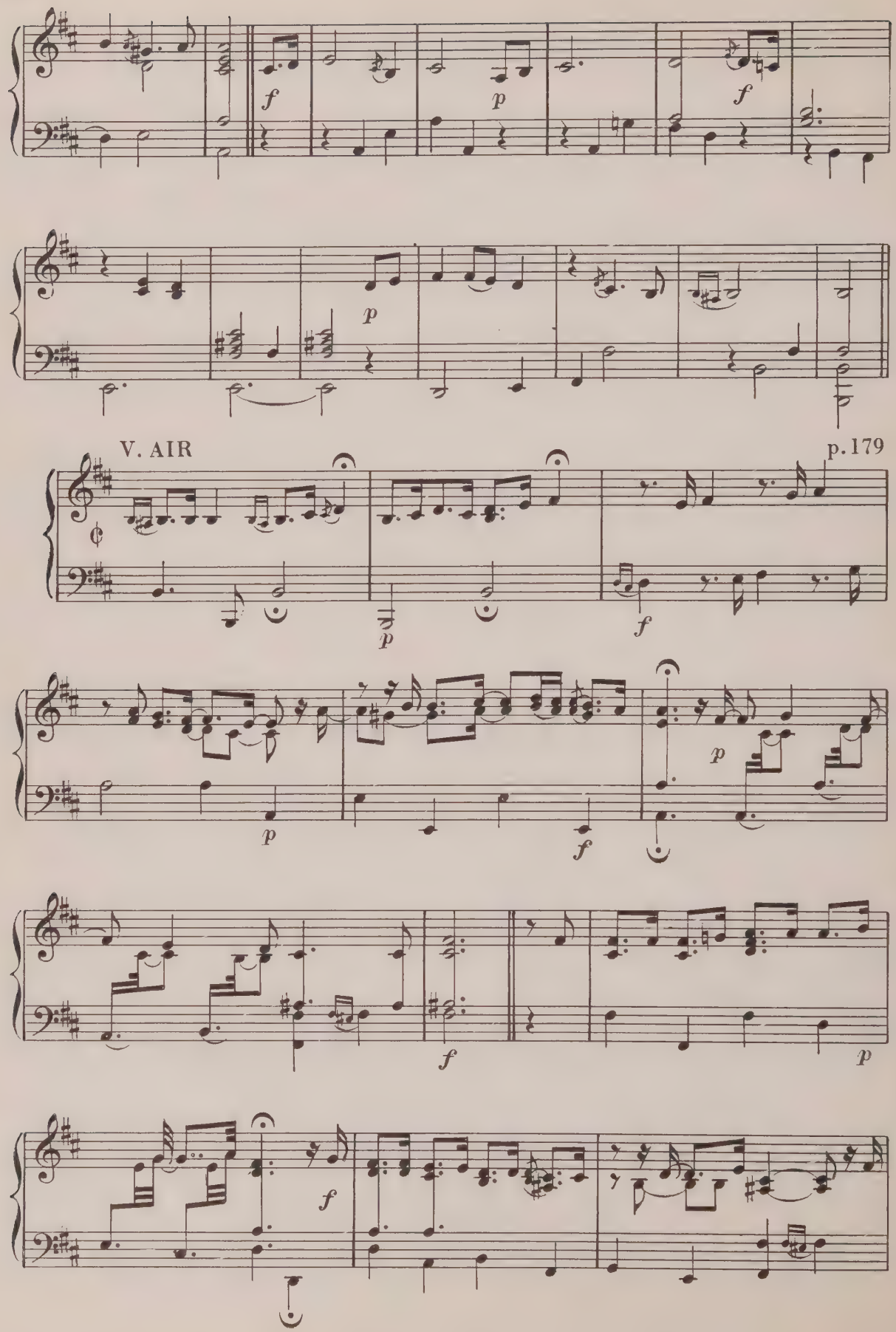


II. ALLEMANDE

p. 177




III. ALLEMANDE
p.178
IV. COURANTE
p.178

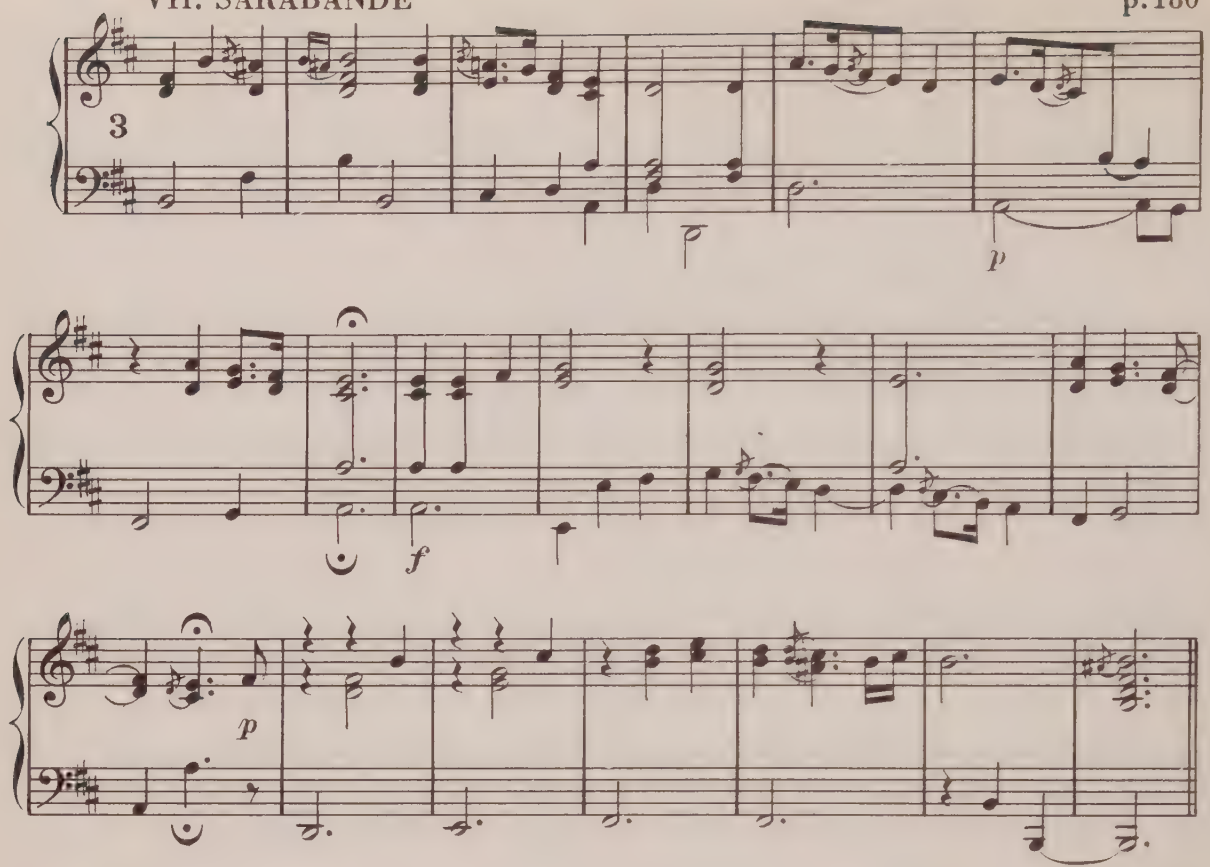

V. AIR
p. 179

VI. RINGING, OR BELL-GALLIARD

p.180

VII. SARABANDE

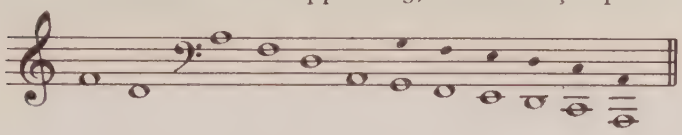
p. 180



VIII. TATTLE DE MOY

p. 181

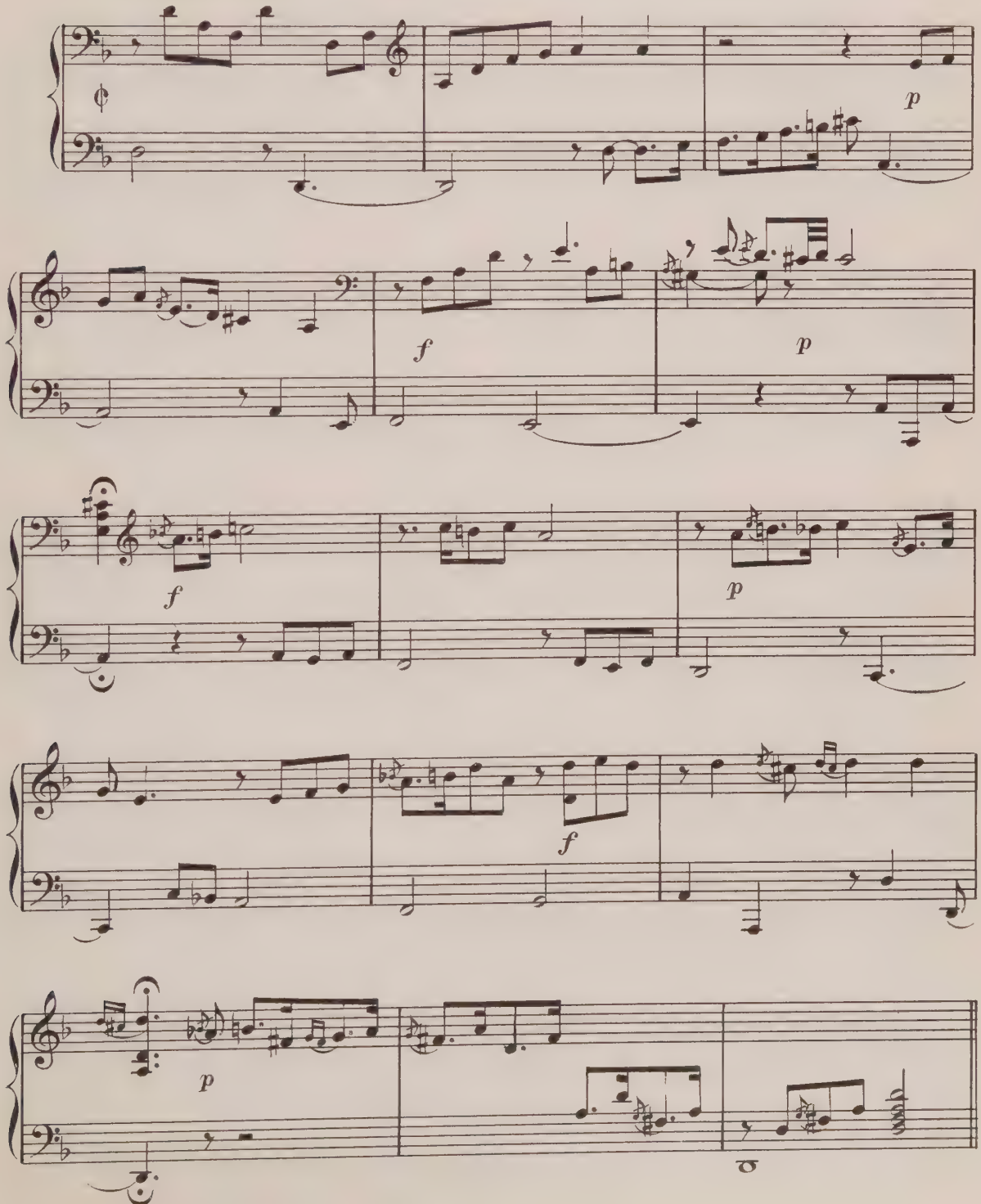
C'est l'accord de la Suite pp. 182-5, et de la Leçon p. 188.



Suite

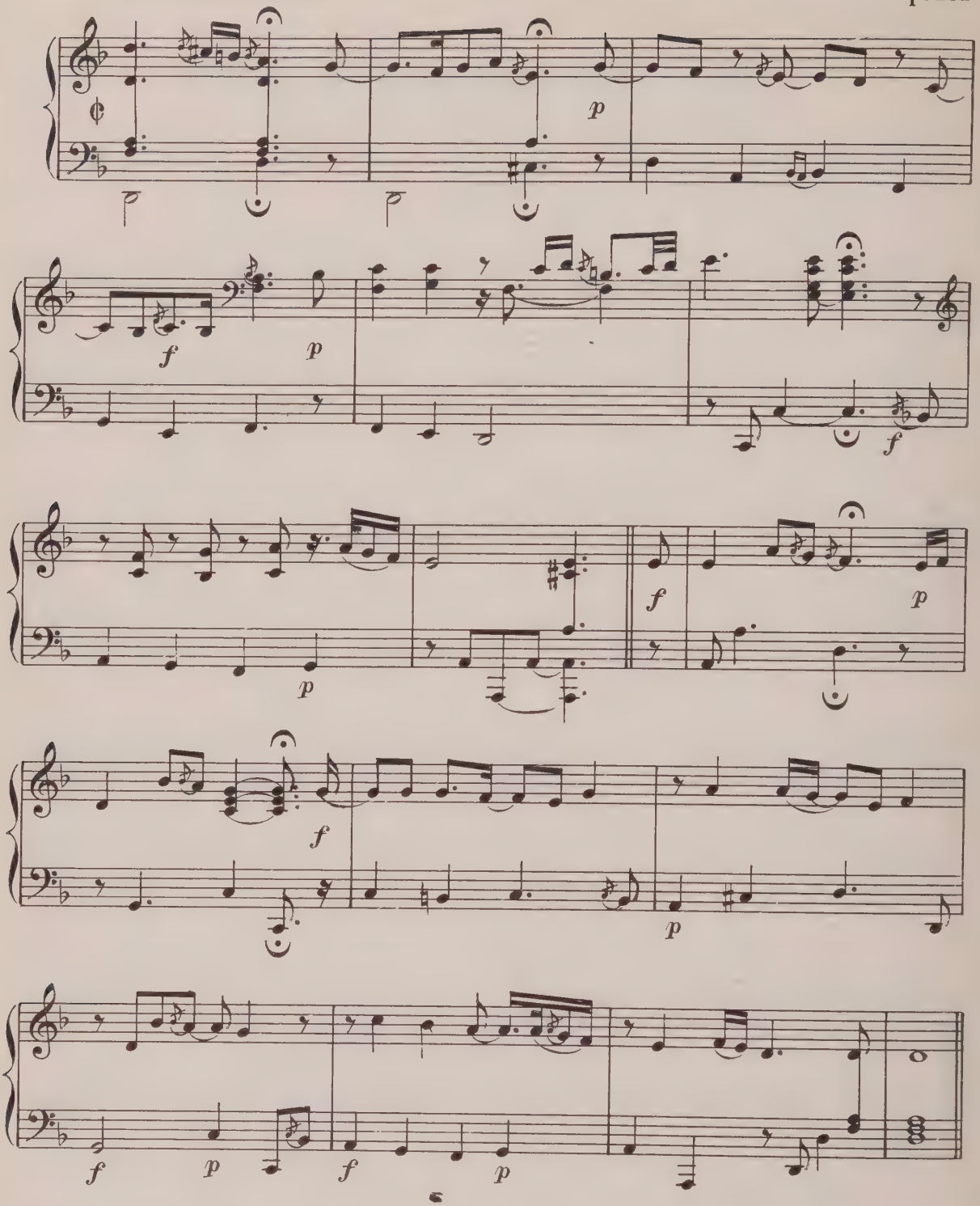
I. PRÉLUDE

p. 182



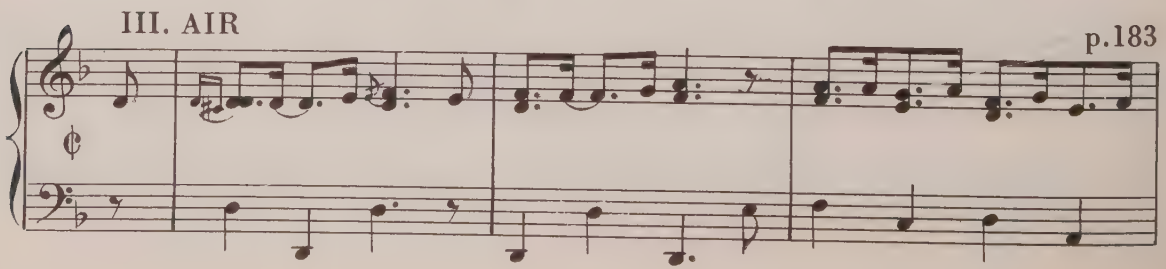
II. ALLEMANDE

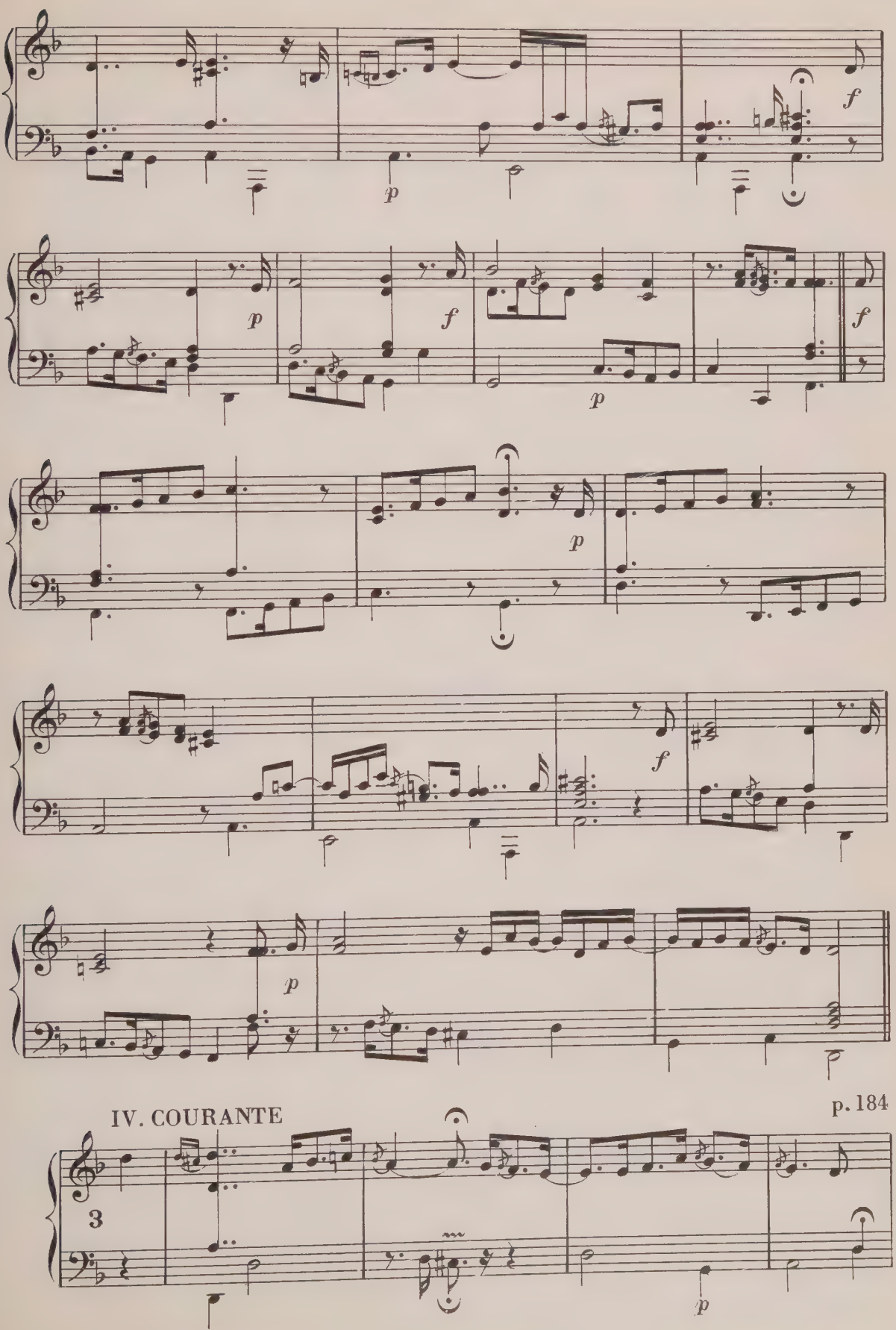
p. 182

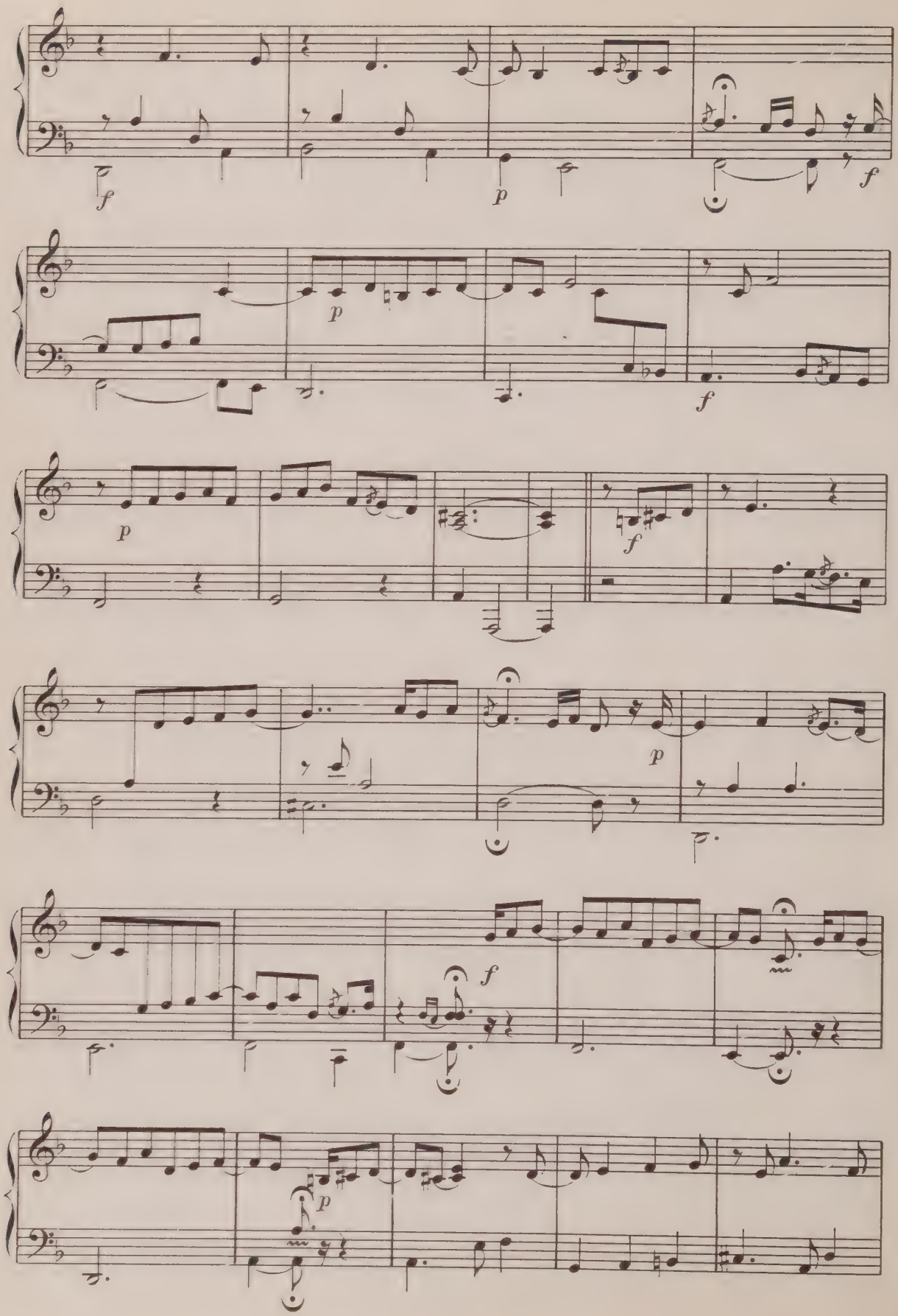


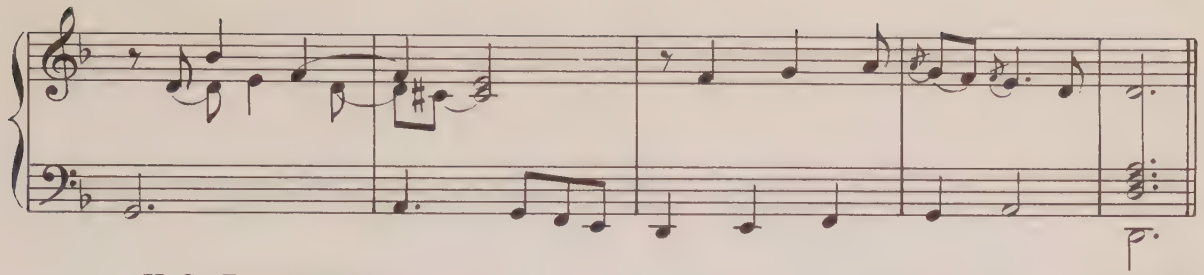
III. AIR

p. 183




f
p
p
f
f
p
p
f
p
IV. COURANTE
p. 184
3
p


f
p
f
p
f
p
f
p
f
f
p

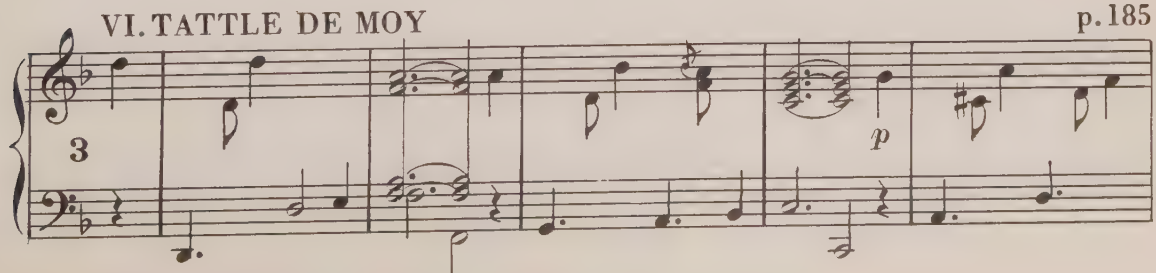


V. SARABANDE

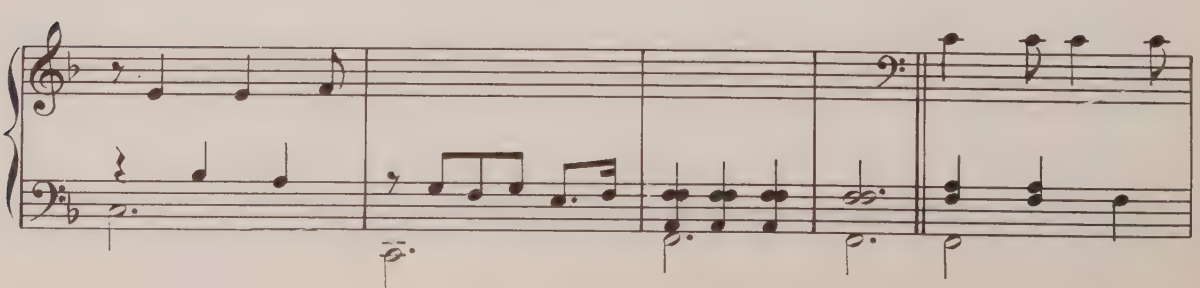
p. 185

VI. TATTLE DE MOY

p. 185

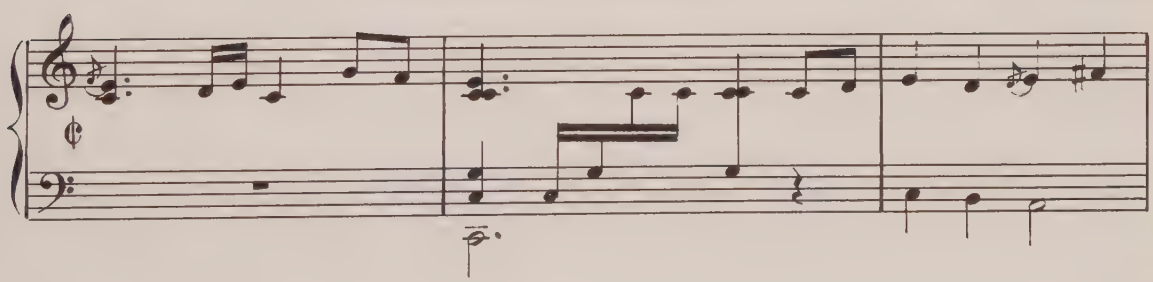


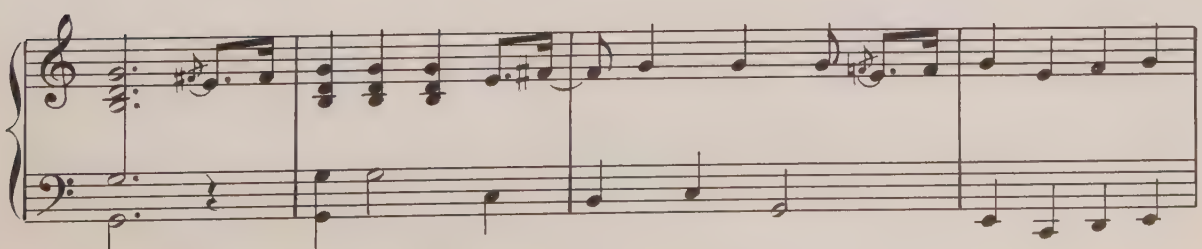
LEÇON p.188



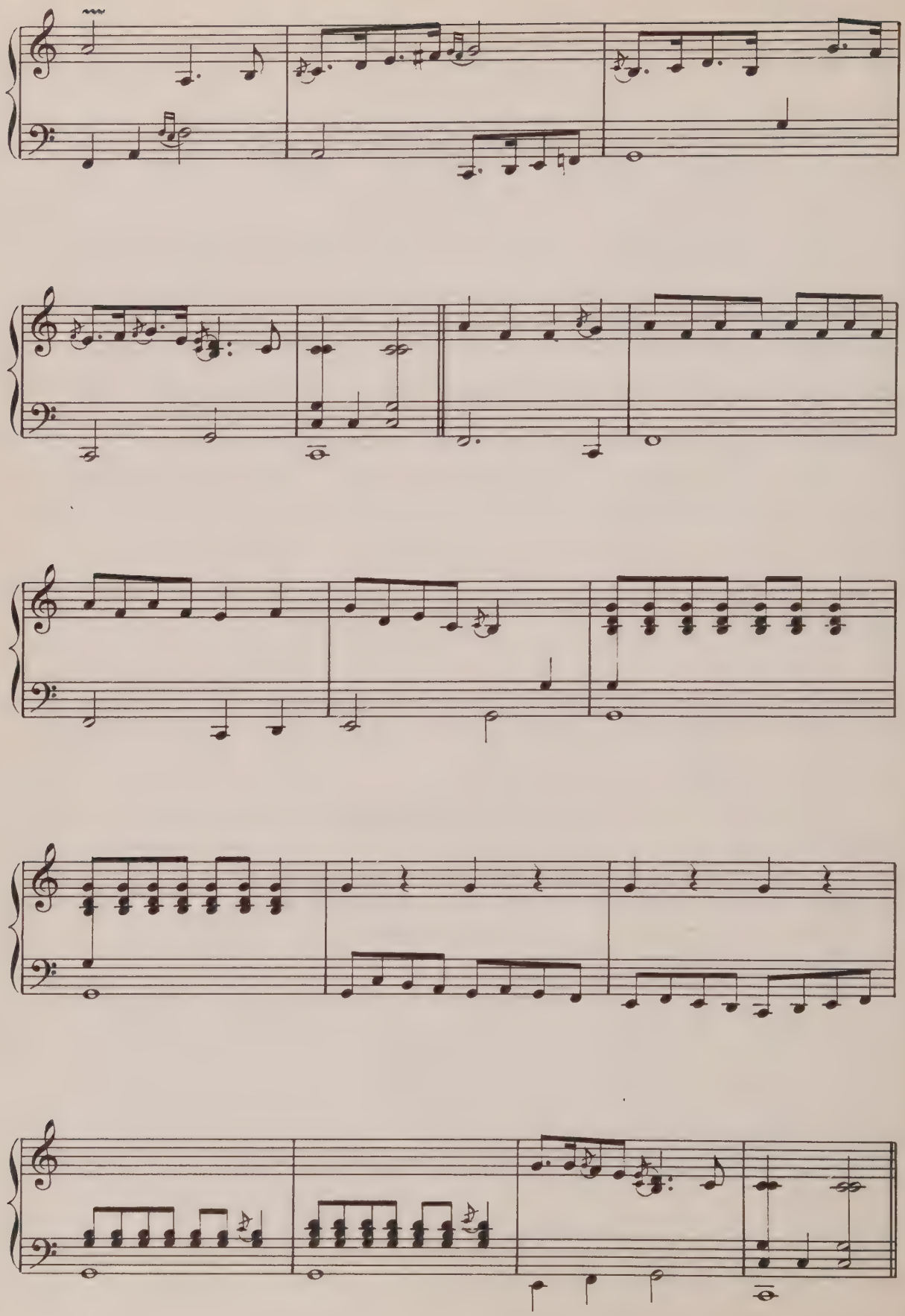
THE NIGHTINGALE (1)

p. 201

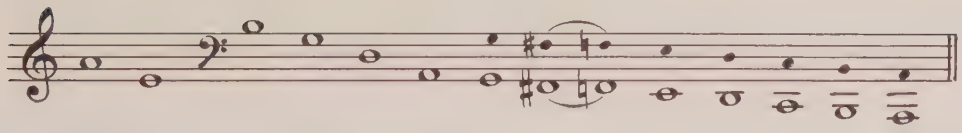




(1) *L'accord de cette pièce est celui de la p. 88.*



ACCORD DU THÉORBE

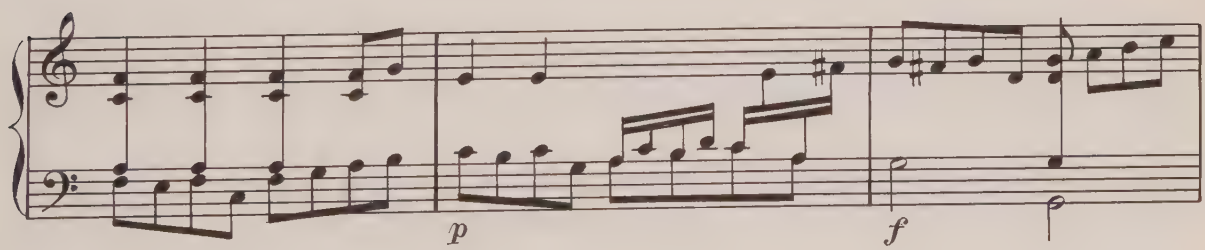


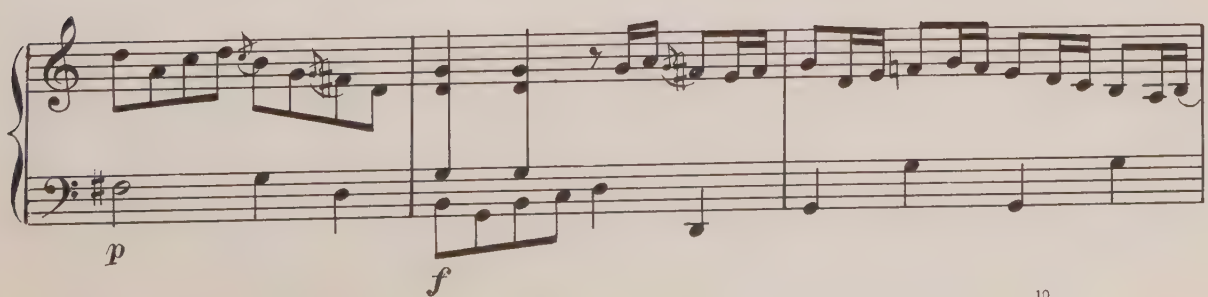
FANTAISIE-PRÉLUDE POUR LE THÉORBE

p.210

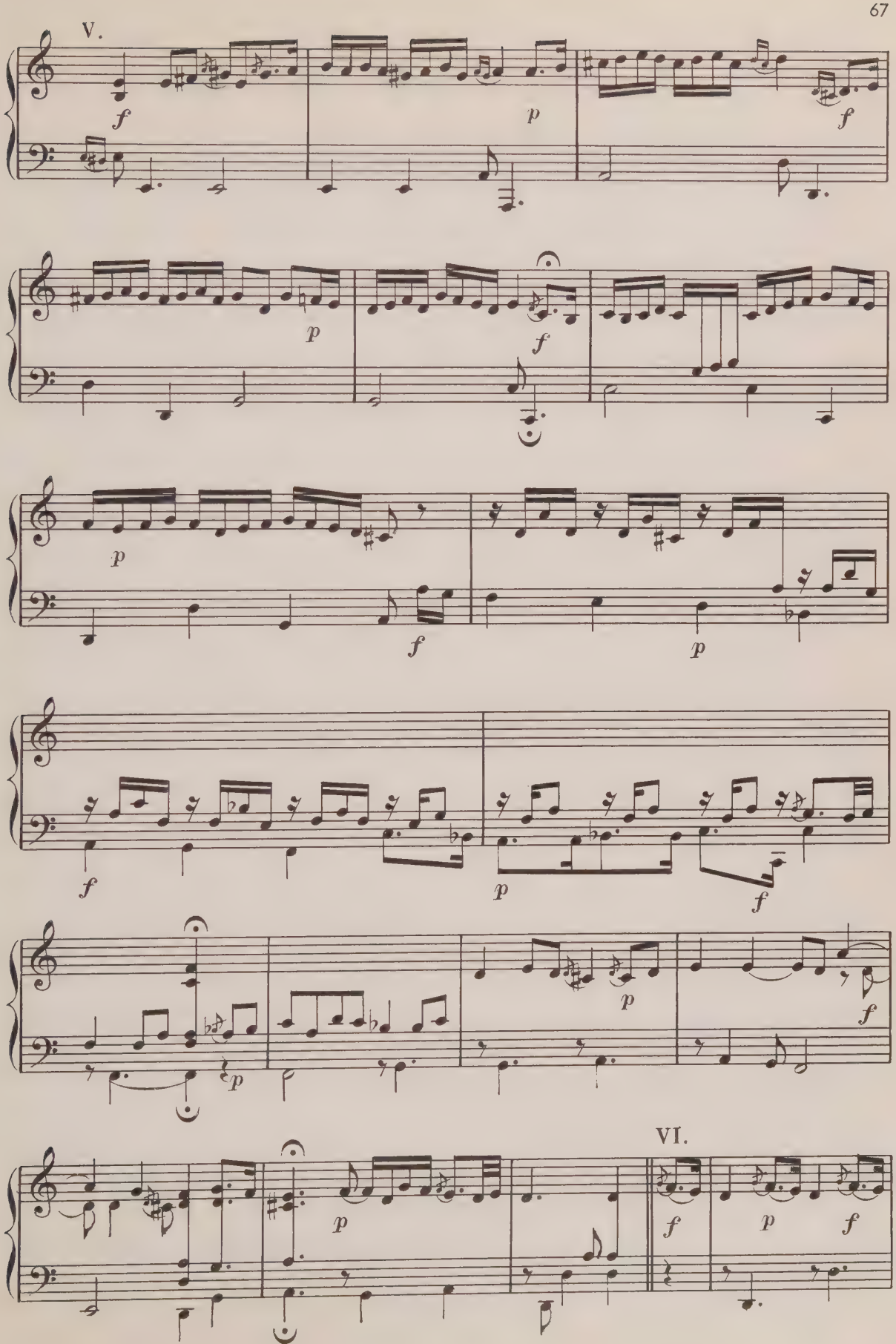
I.

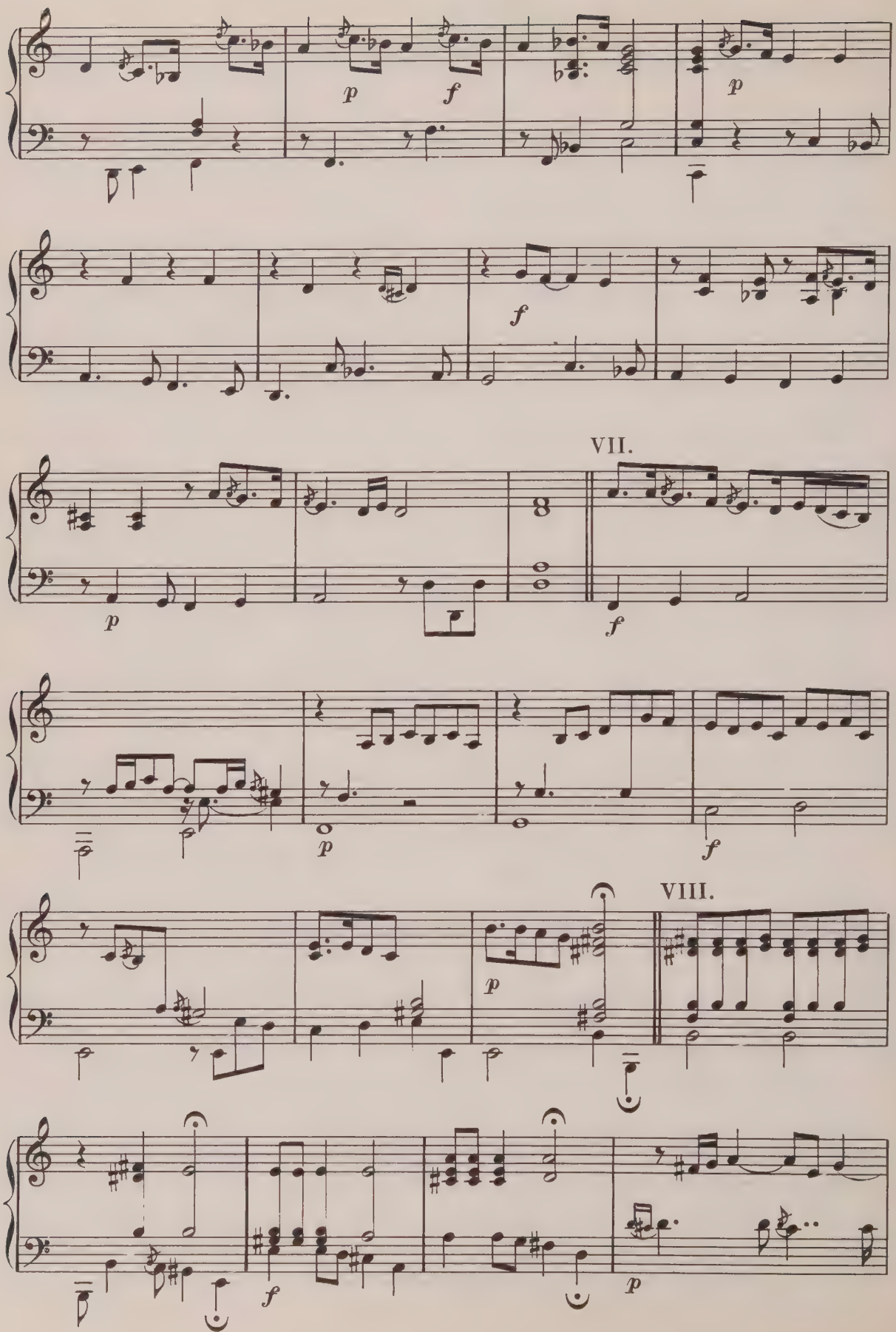
II.

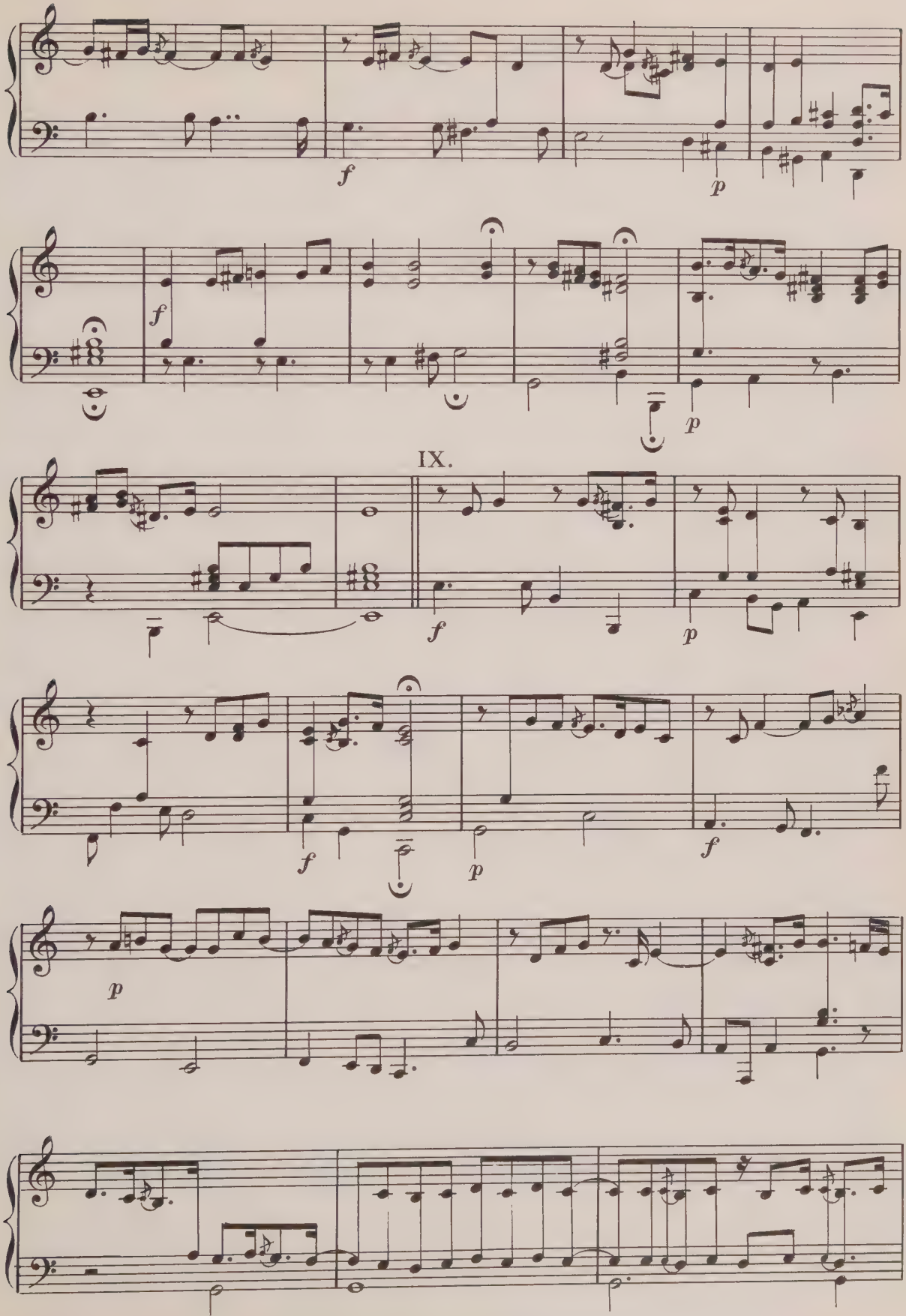




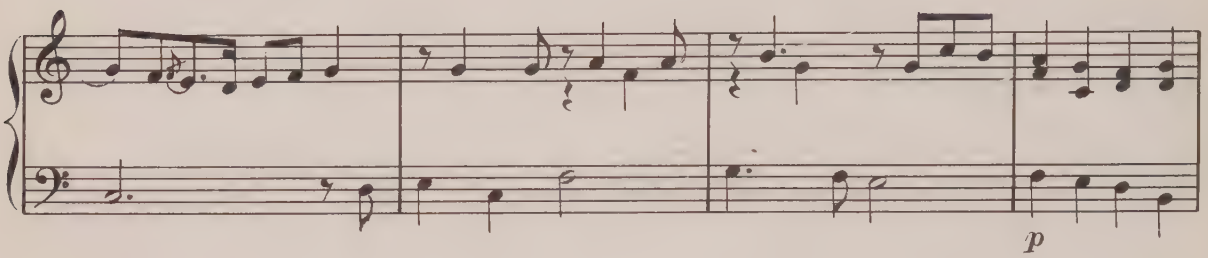
p
III.
f
p
f
p
IV.
f
p


V.
VI.


p
f
p
f
VII.
p
f
p
f
VIII.
p
f
p


f
p
f
p
IX.
f
p
f
p
f
p
p

X.



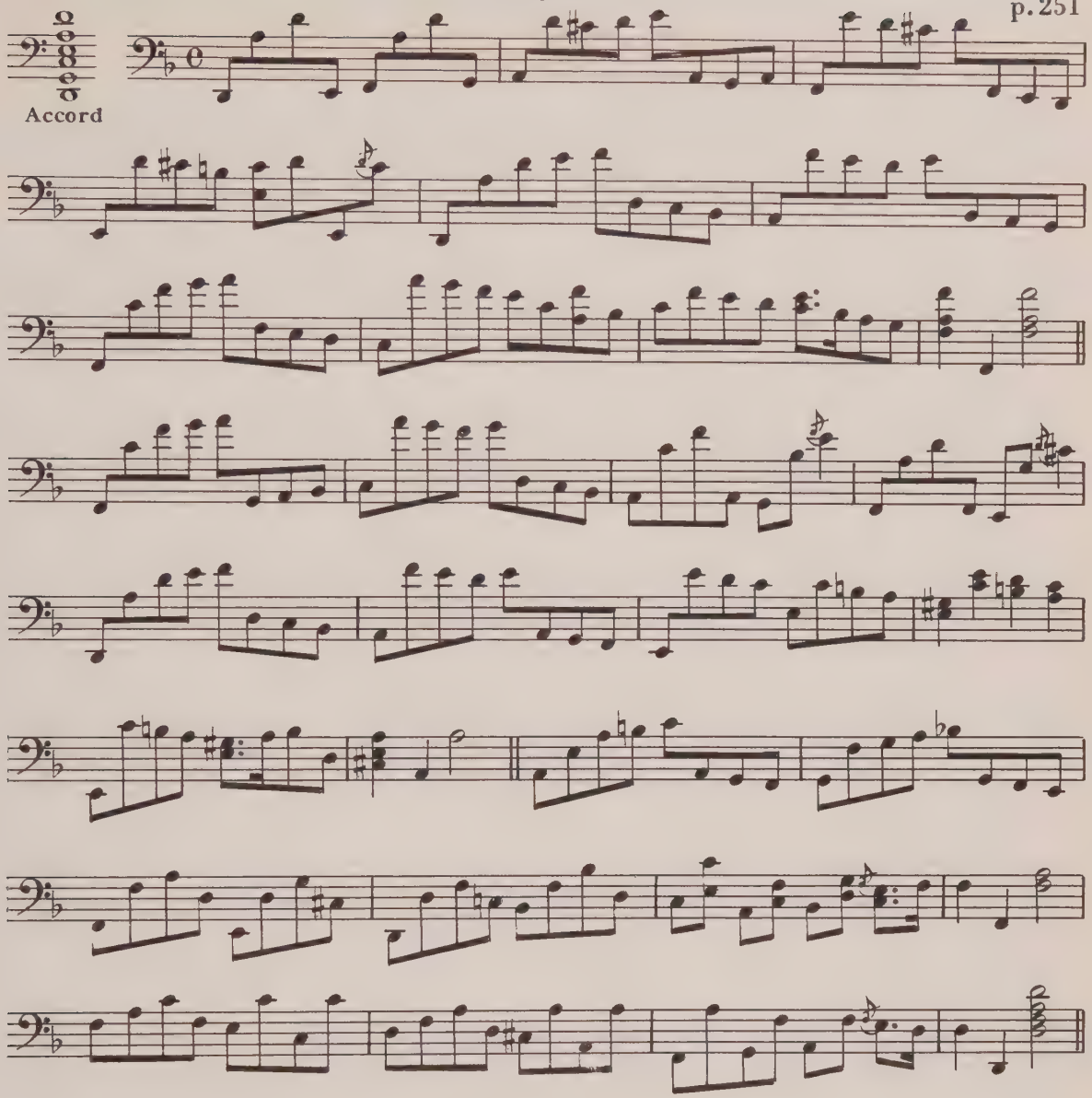
XI.

p
f
p
XII.
f
p
f
p
f
p
f
XIII.
p
f
p

f
p
f
p
f
p
f
p
f

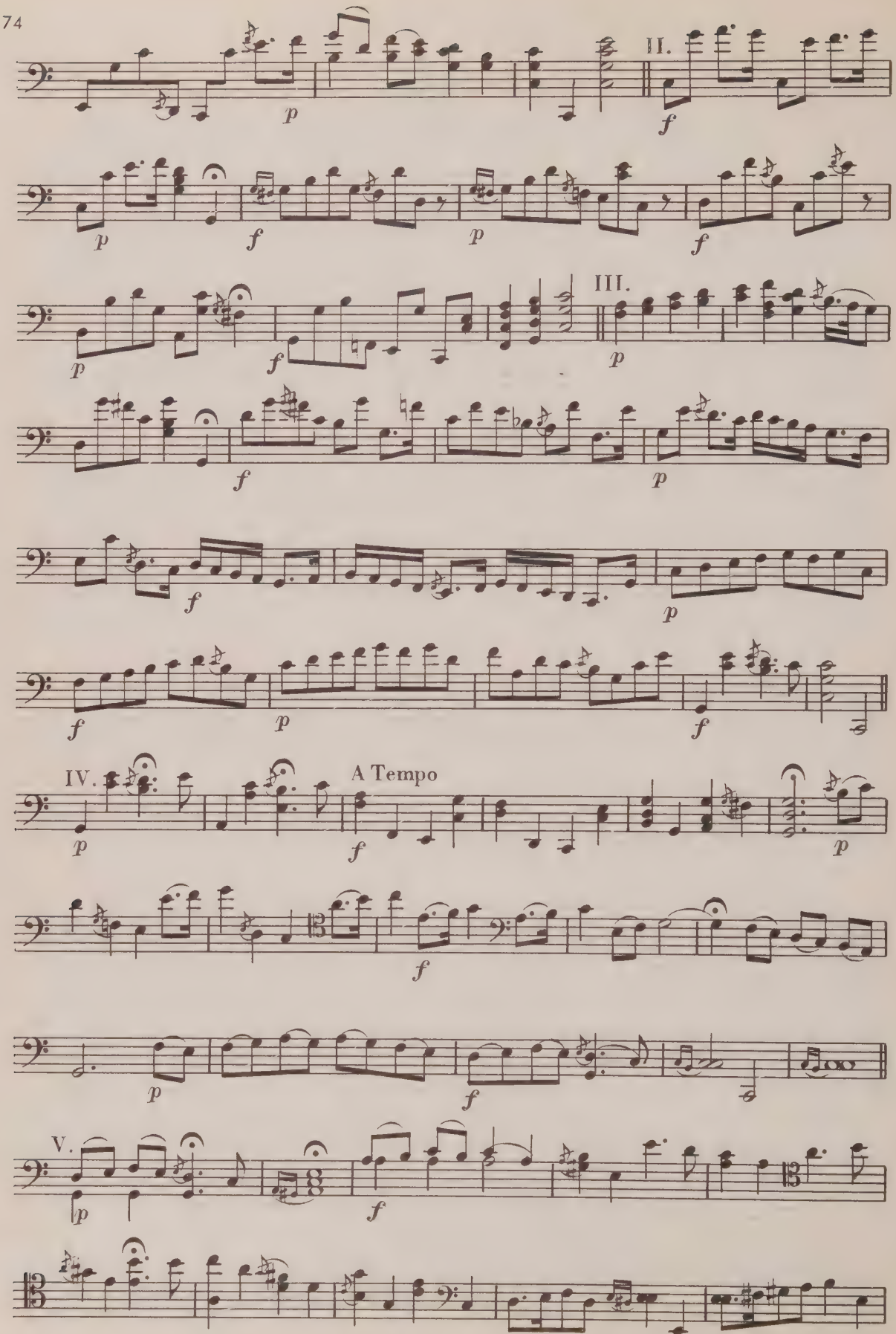
LEÇON

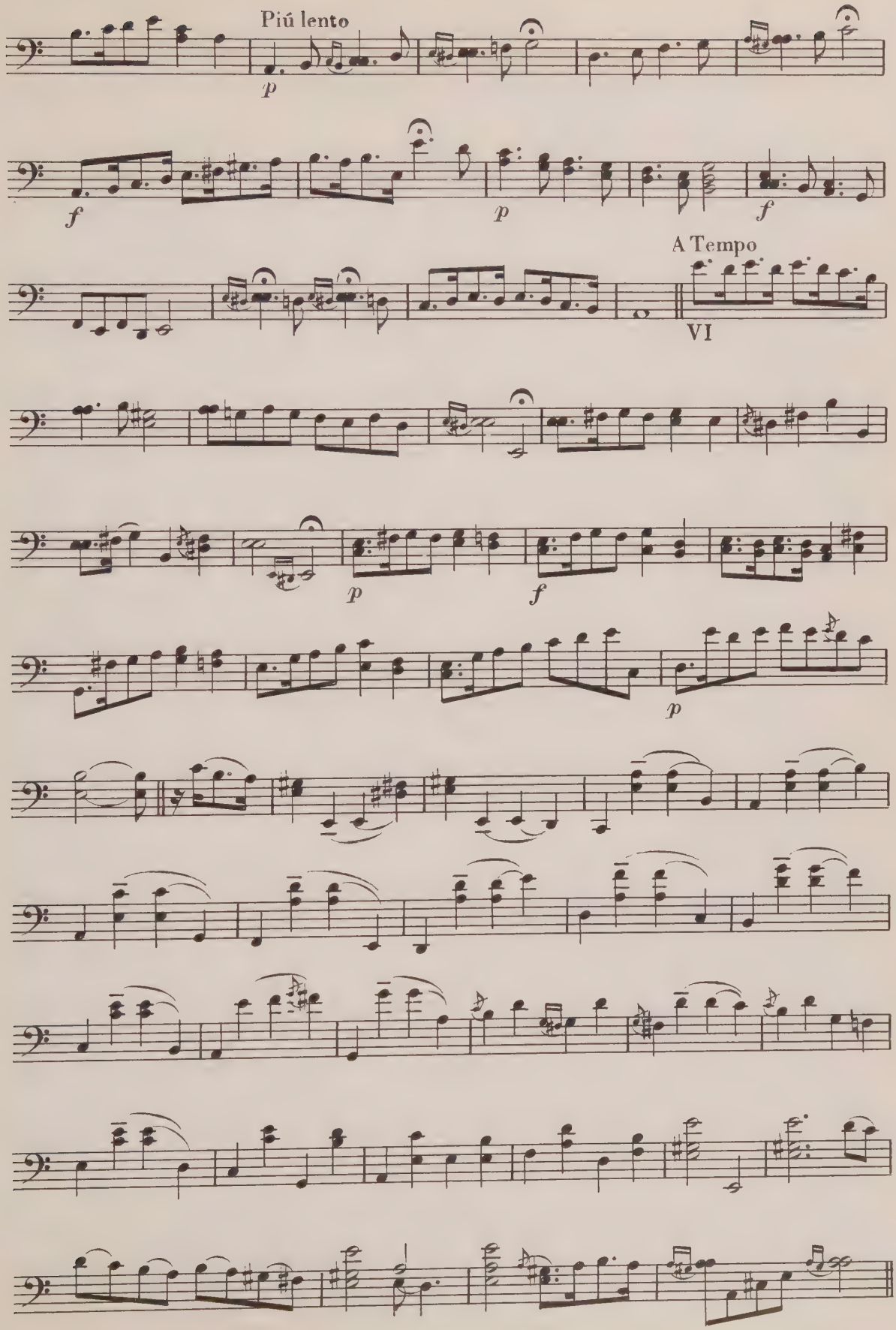
p. 251

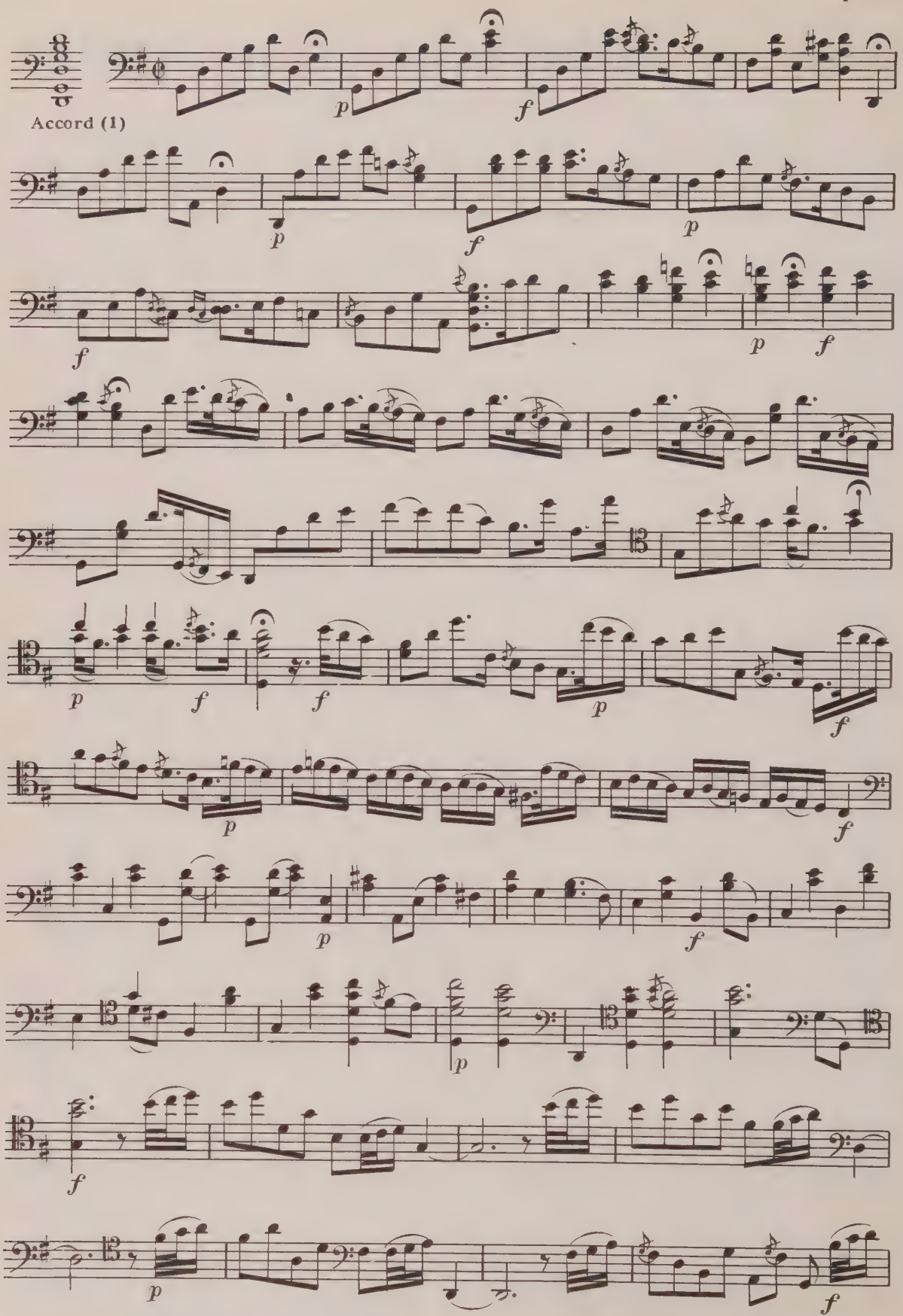


FANTAISIE

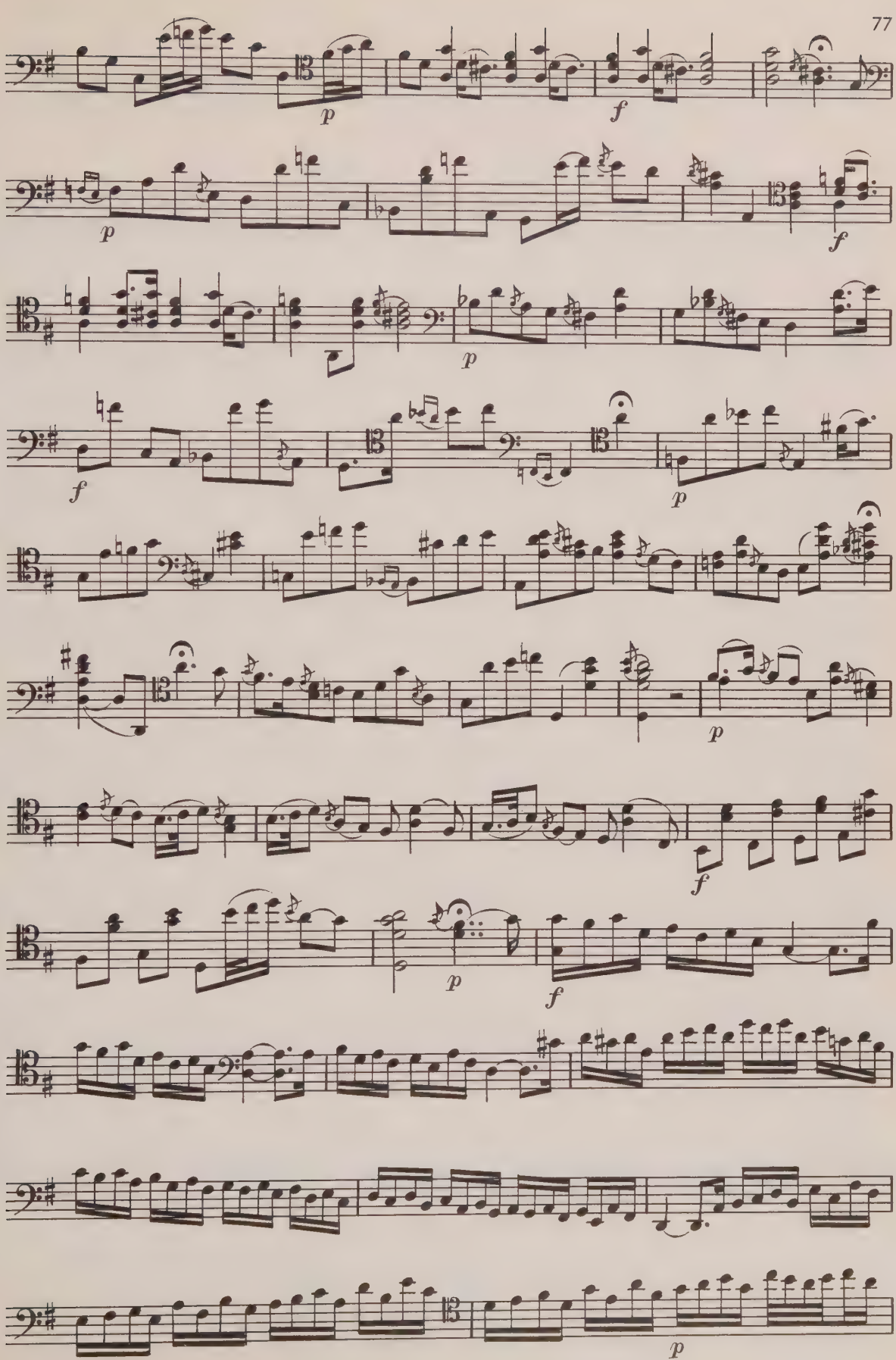
p. 255

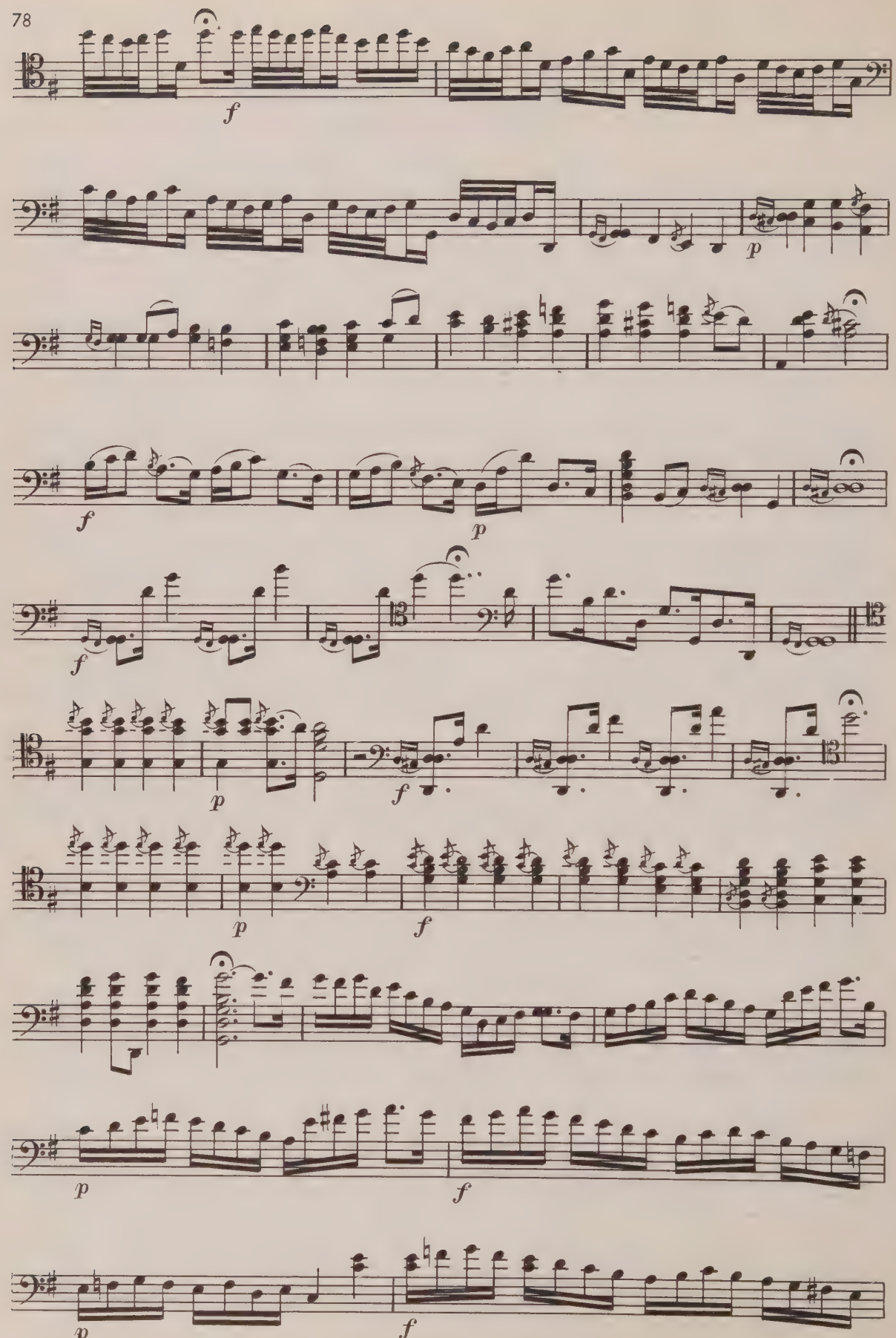

II.
III.
IV.
A Tempo
V.

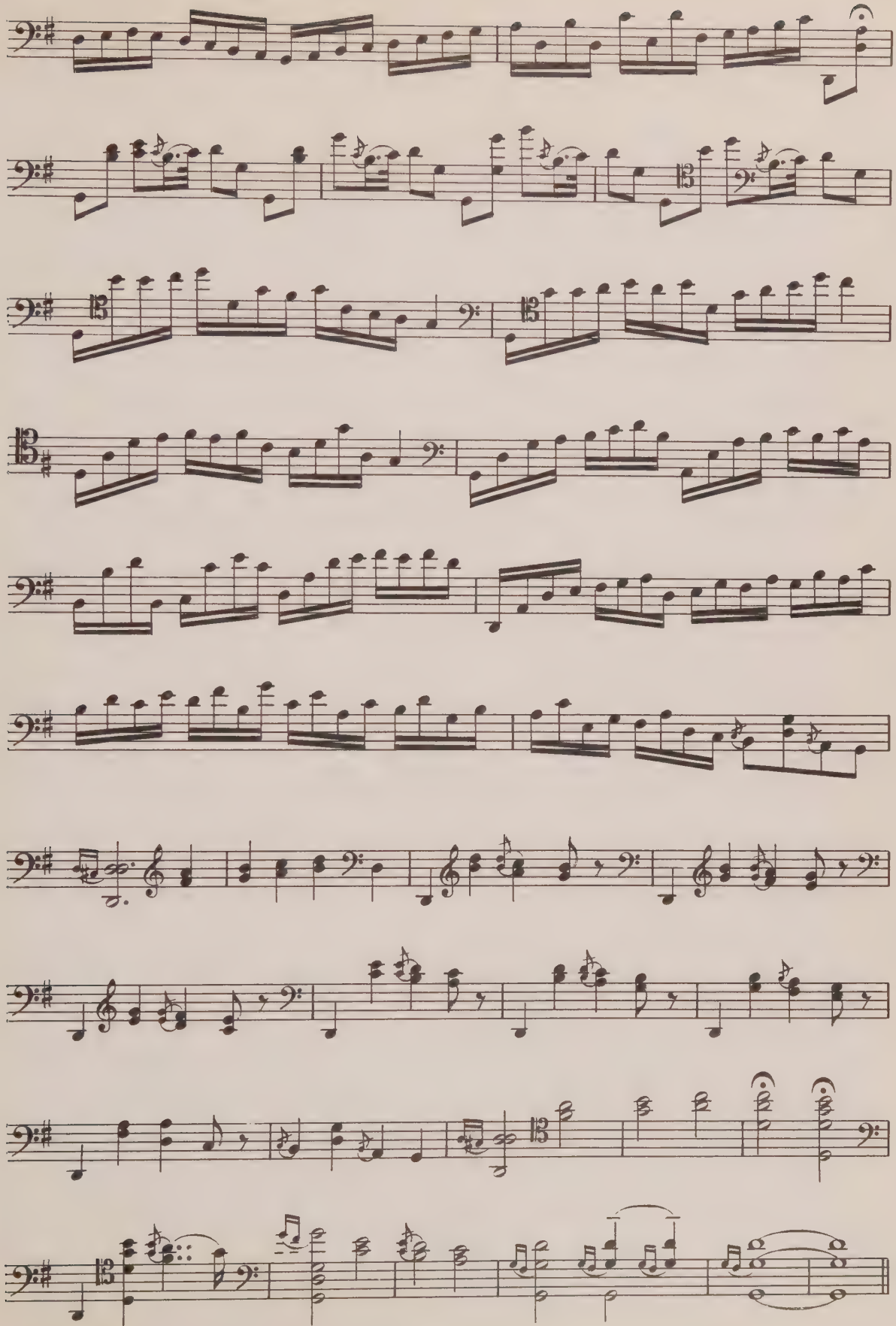

Piú lento
p
f
p
f
A Tempo
VI
p
f
p
p



(1) *Si bémol dans l'original (Voir Introduction)*


p
f
p
f
p
f
p
p
f
p
f
p


f
p
f
p
f
f
p
f
p
f
p
f
p
f

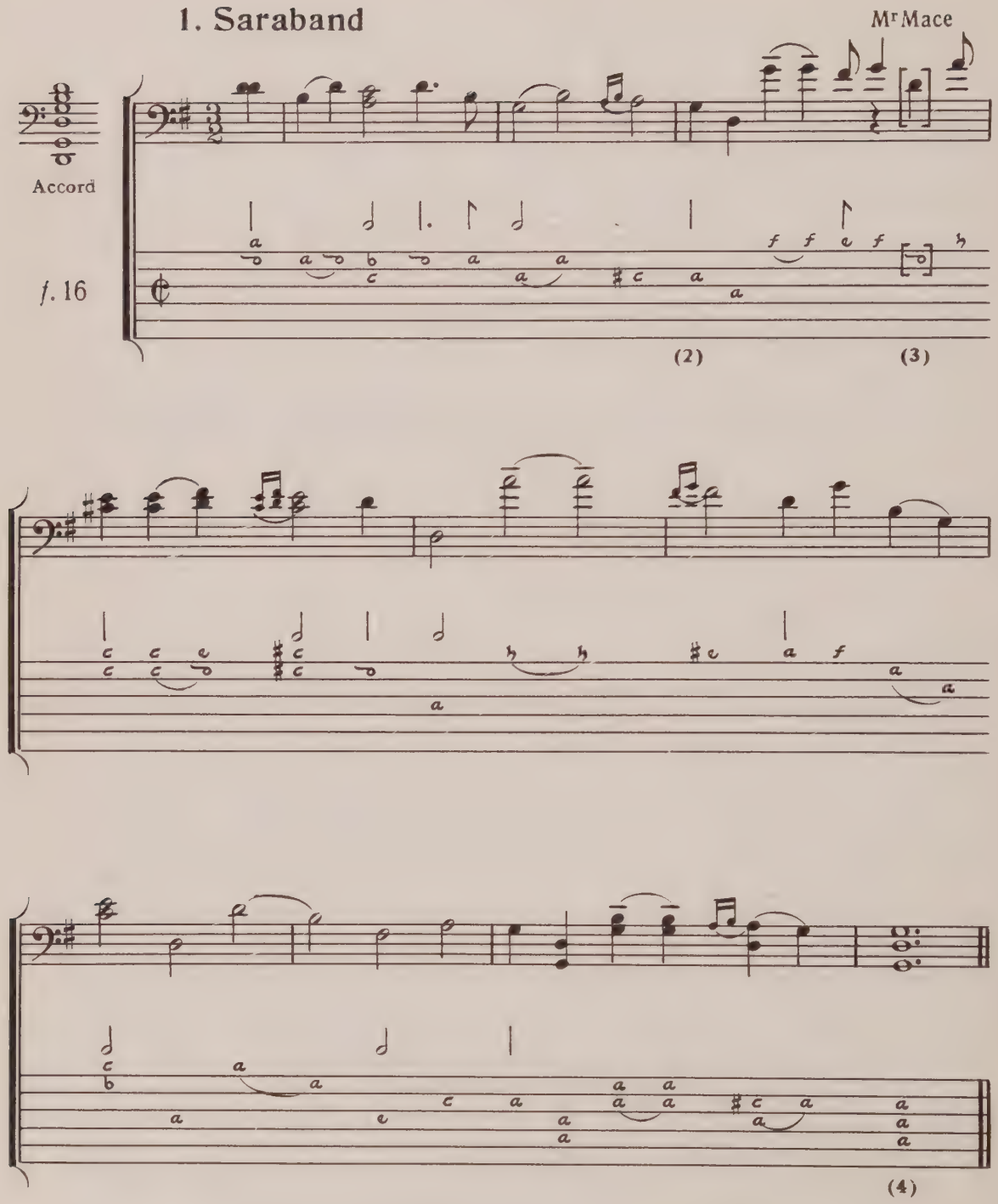


PIÈCES MANUSCRITES POUR LA VIOLE

PIÈCES MANUSCRITES (1)
pour la Viole

1. Saraband

Mr Mace

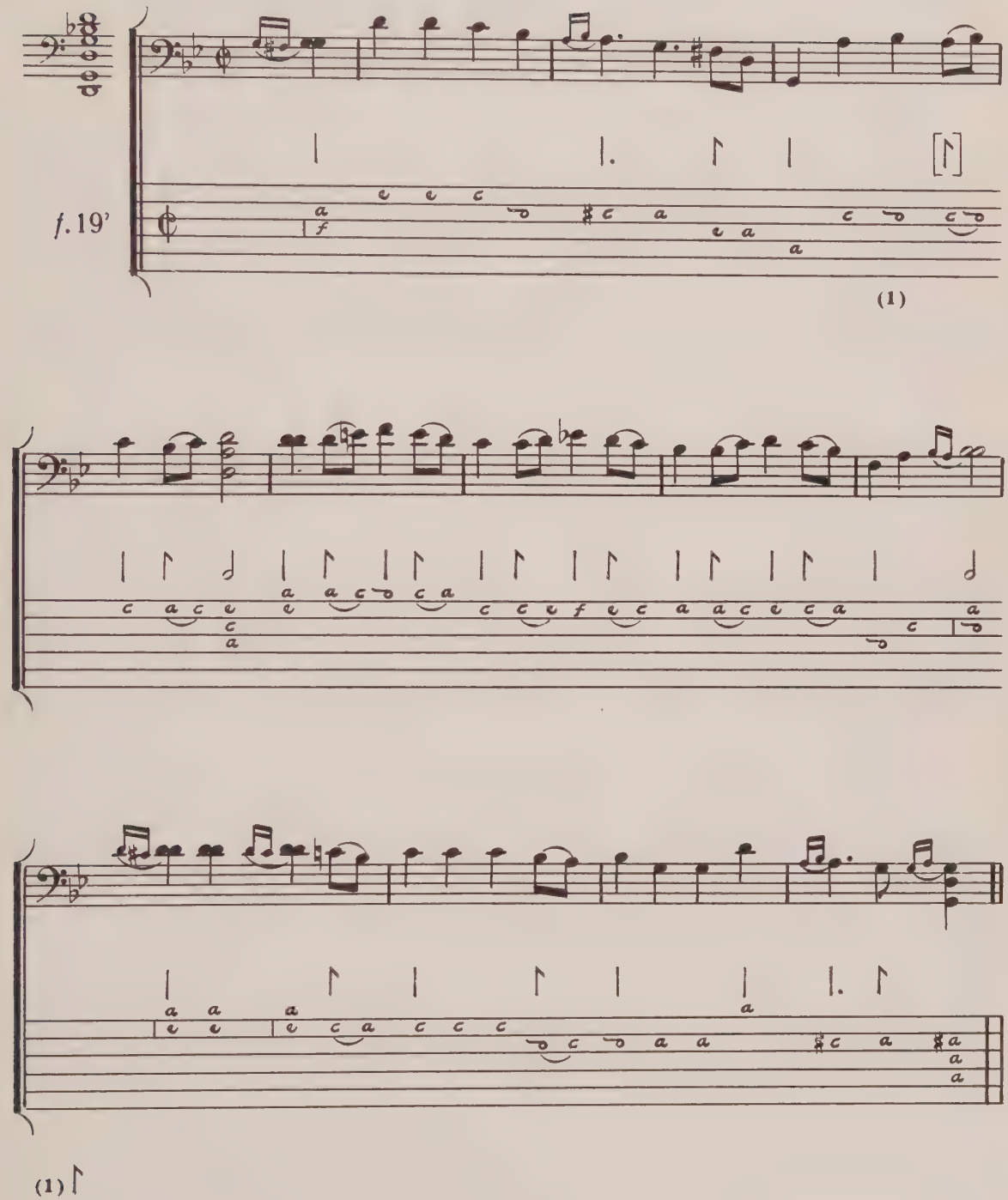


(1) Extraites du ms. Dd. 6, 48. Cambridge University Library

(2) |. (3) trou de ver (4) *a* 6ème en plus

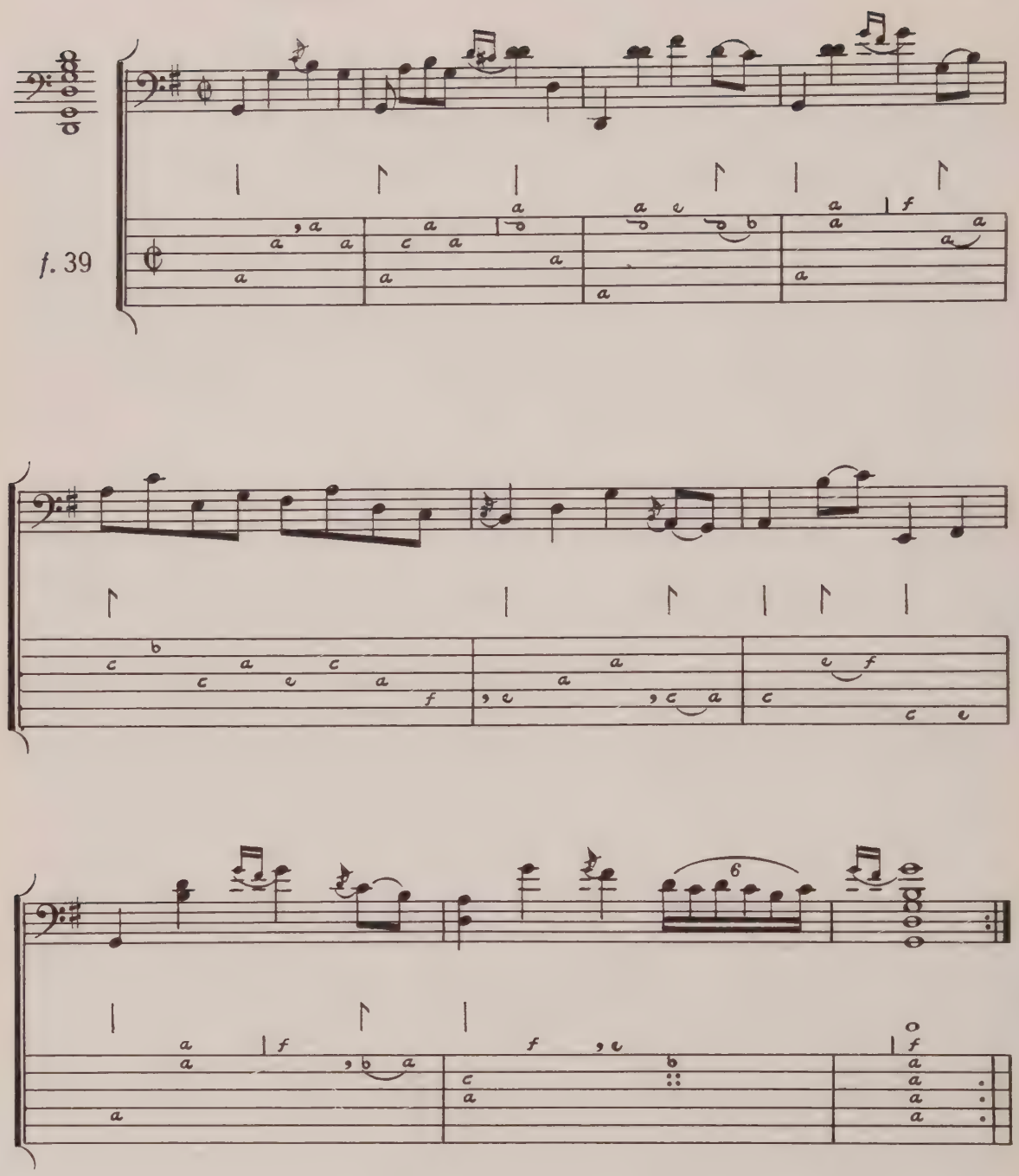
2. Lamberts Lady

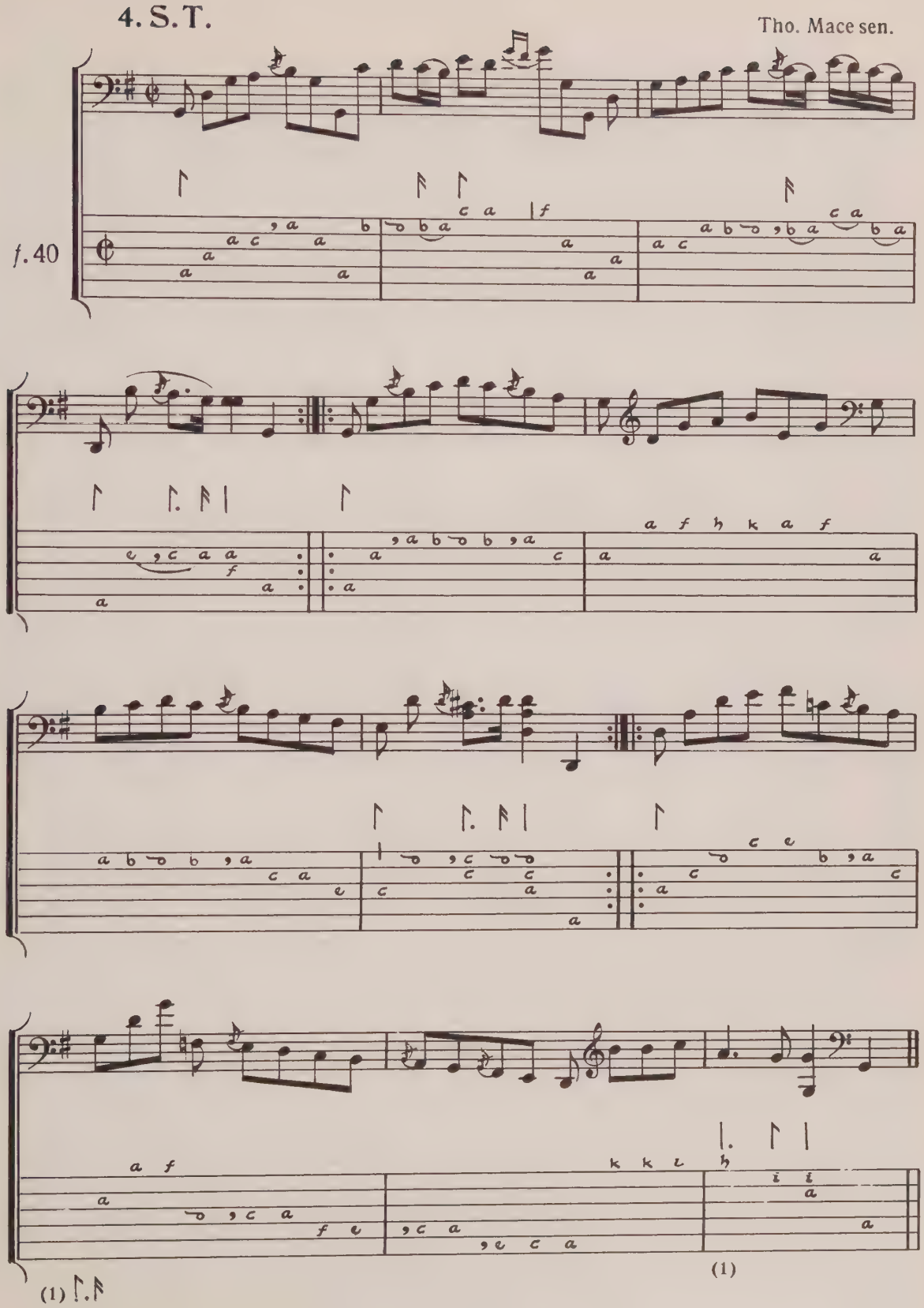
Tho. Mace

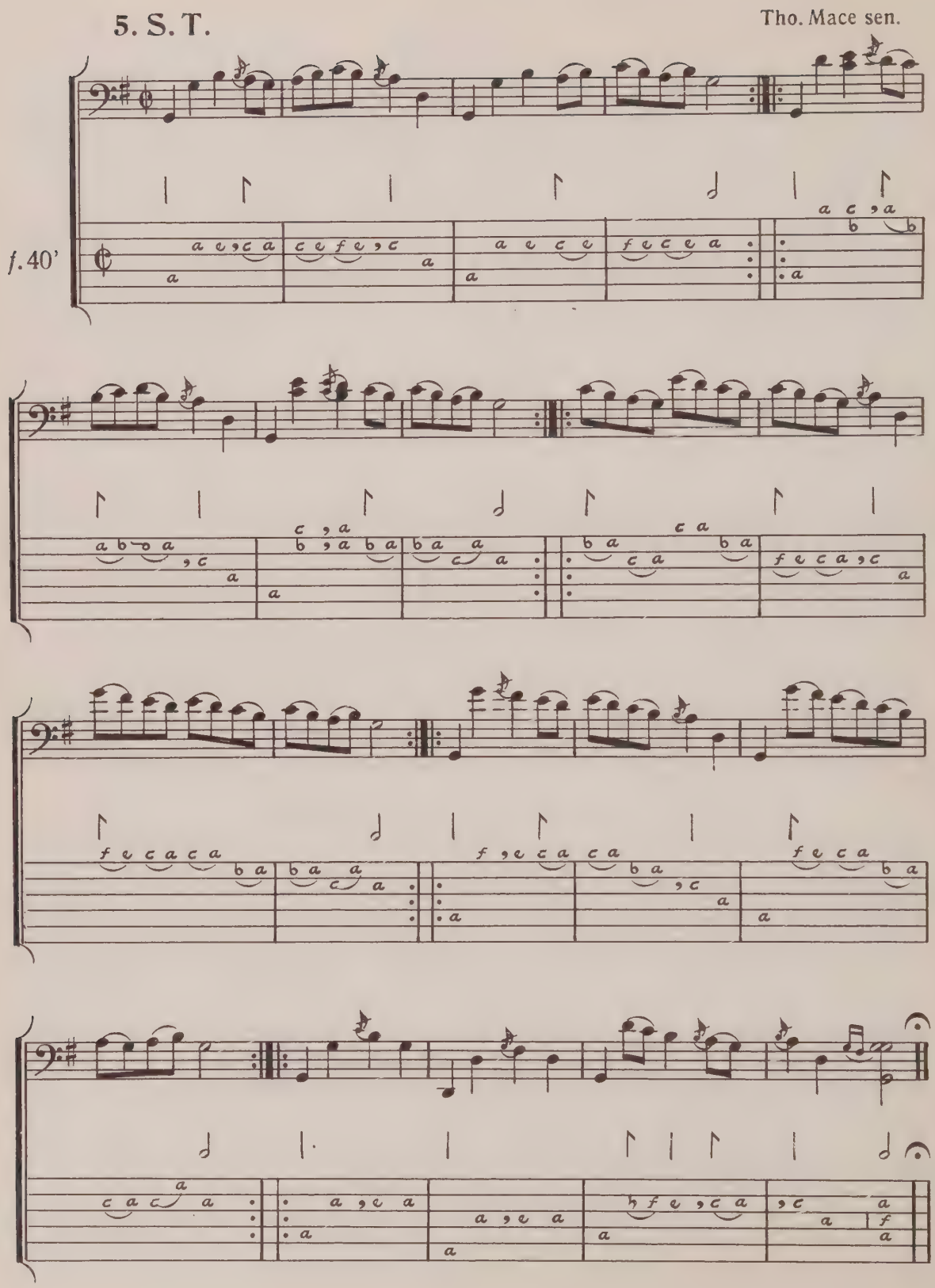


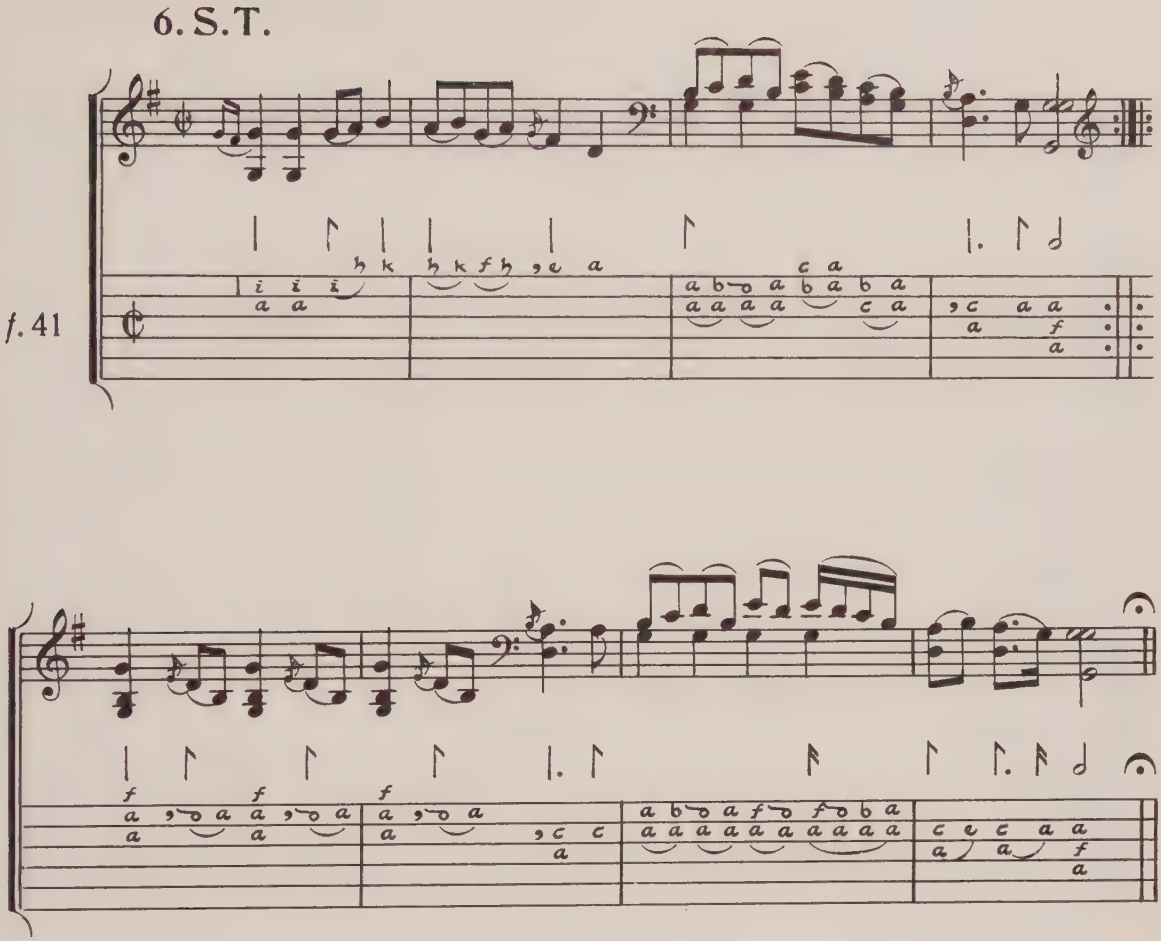
3. Preludium

Tho. Mace



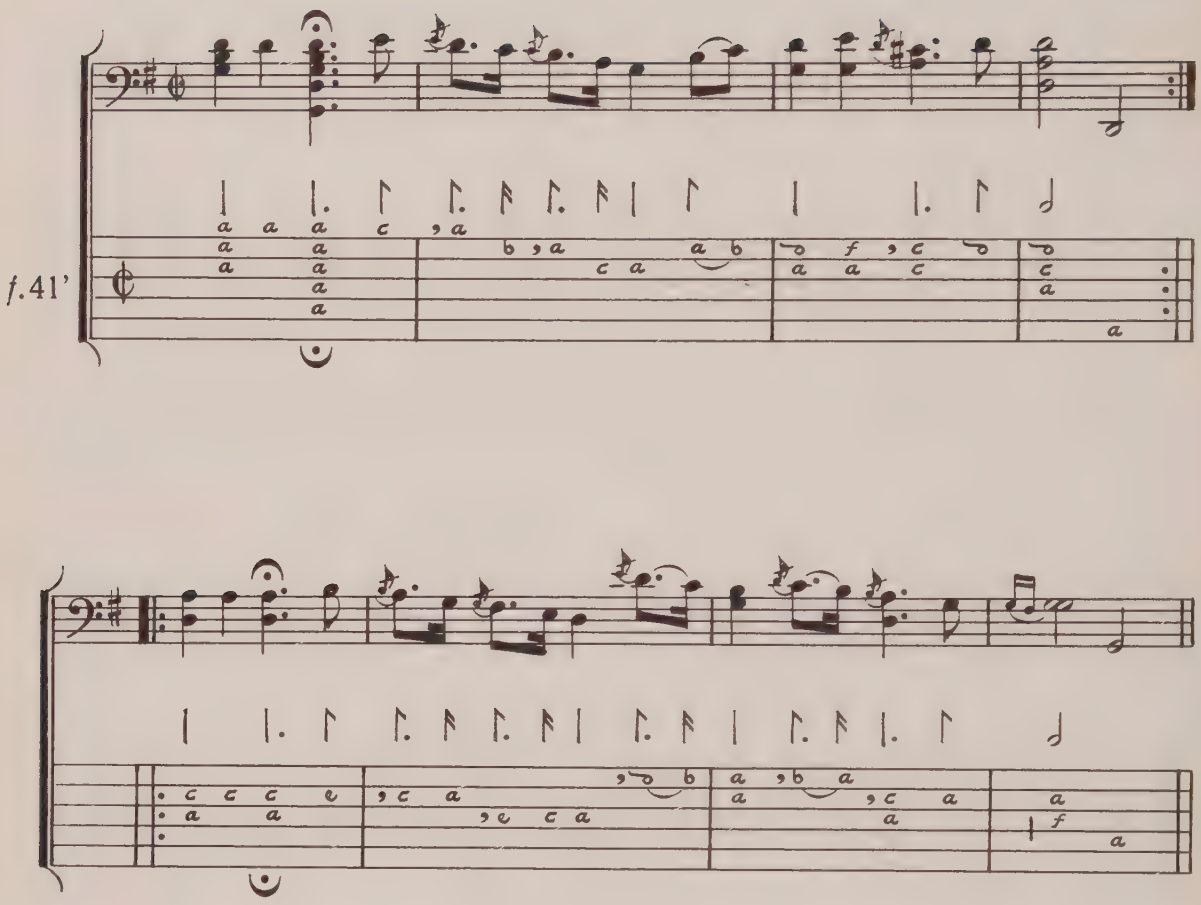

4. S.T.
Tho. Mace sen.
f. 40
(1)
(1)


5. S. T.
Tho. Mace sen.
f. 40'

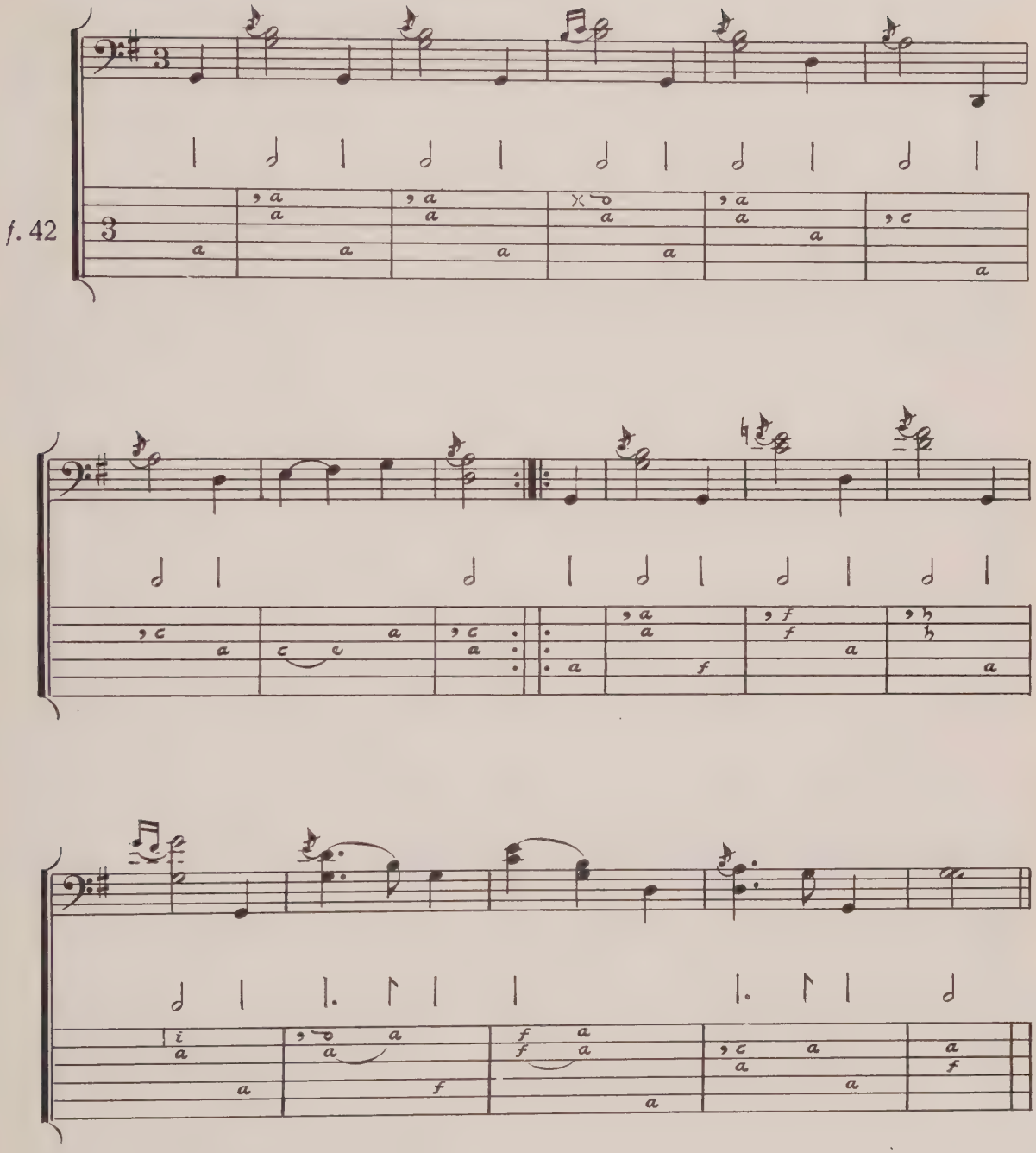

6. S.T.
f. 41

7. Ayre

T.M.

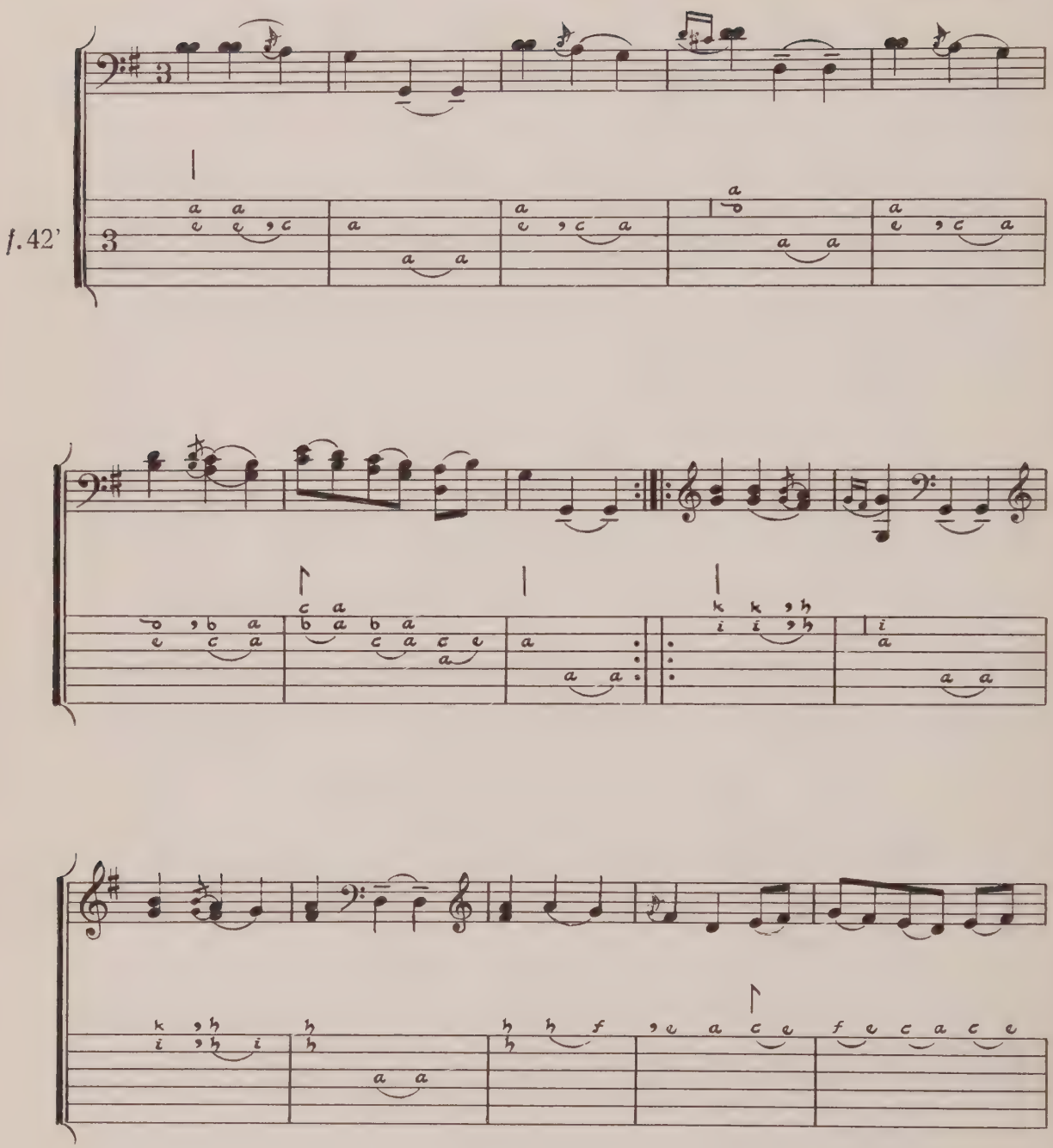


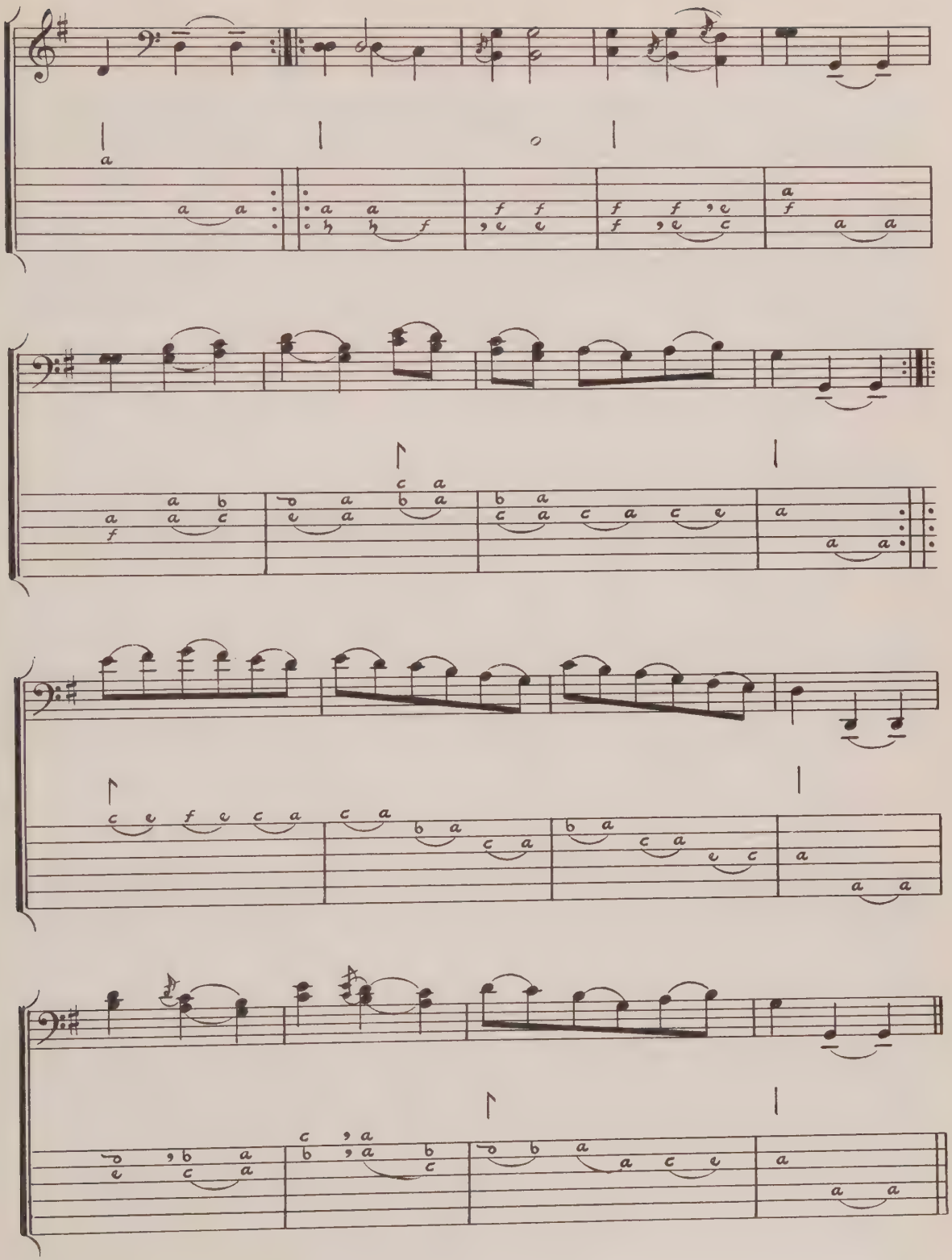
8. The Saraband



9. A Laborinth

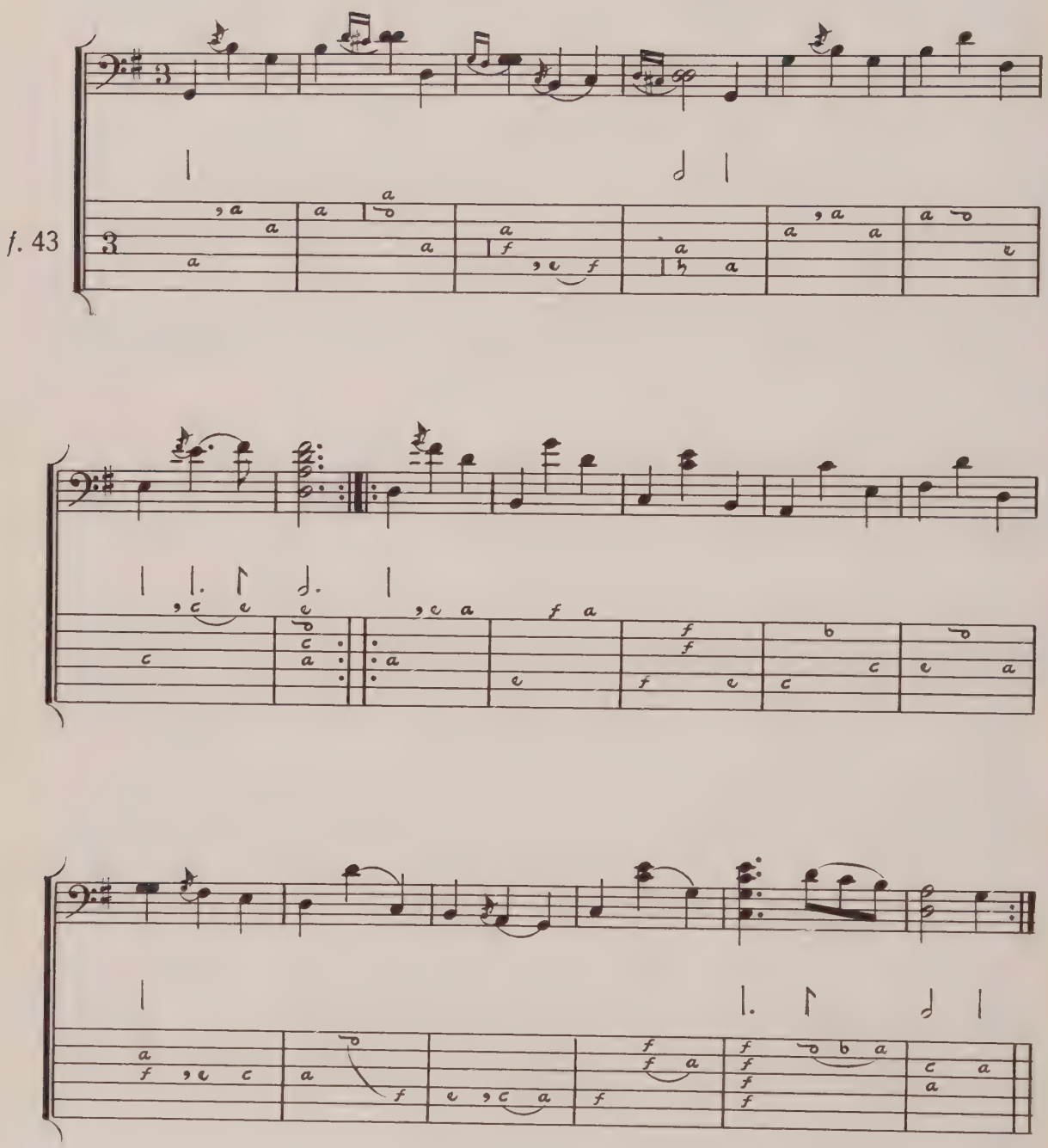
Tho. Mace sen.





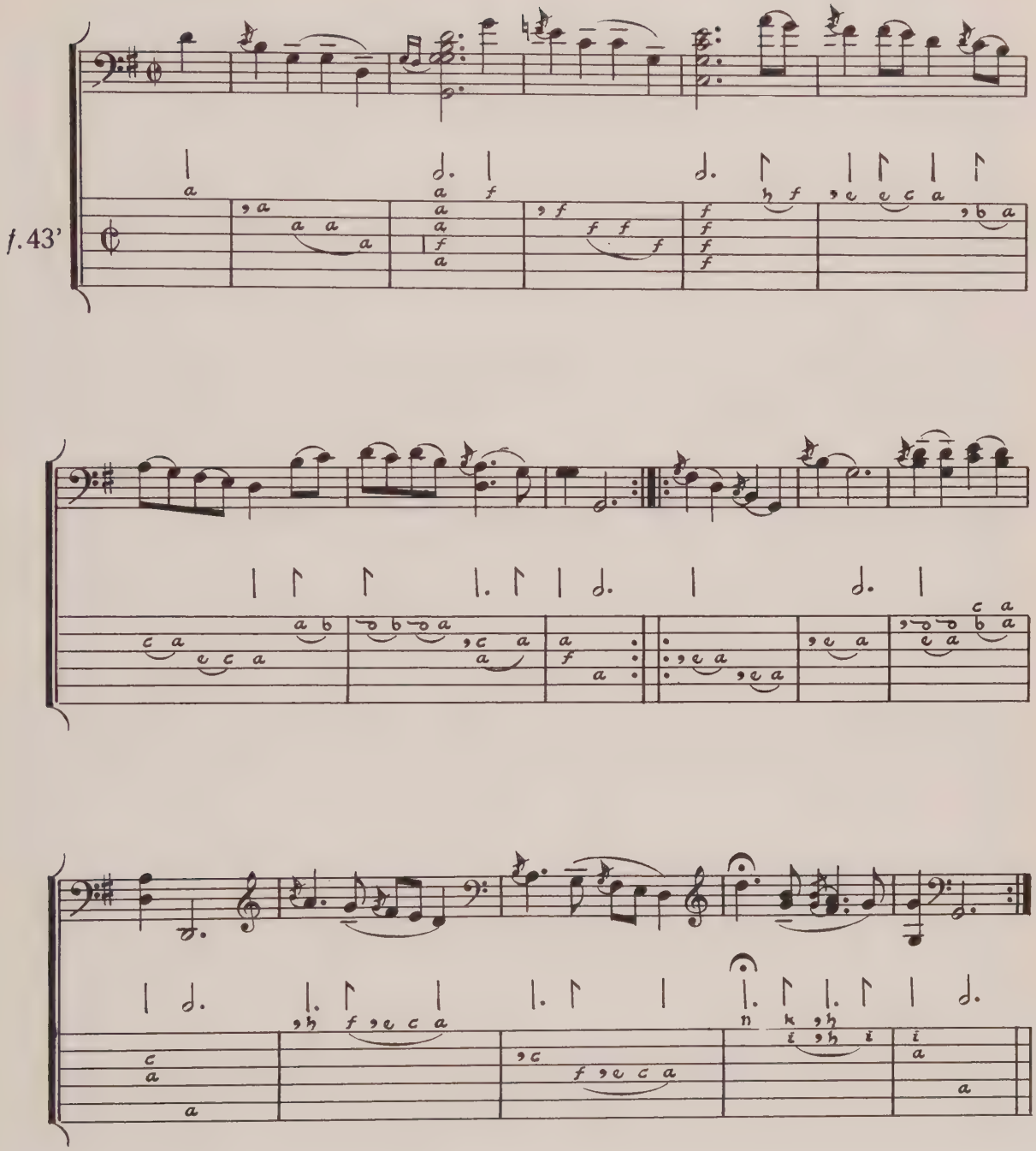
10. S.T.

Tho. Mace sen.



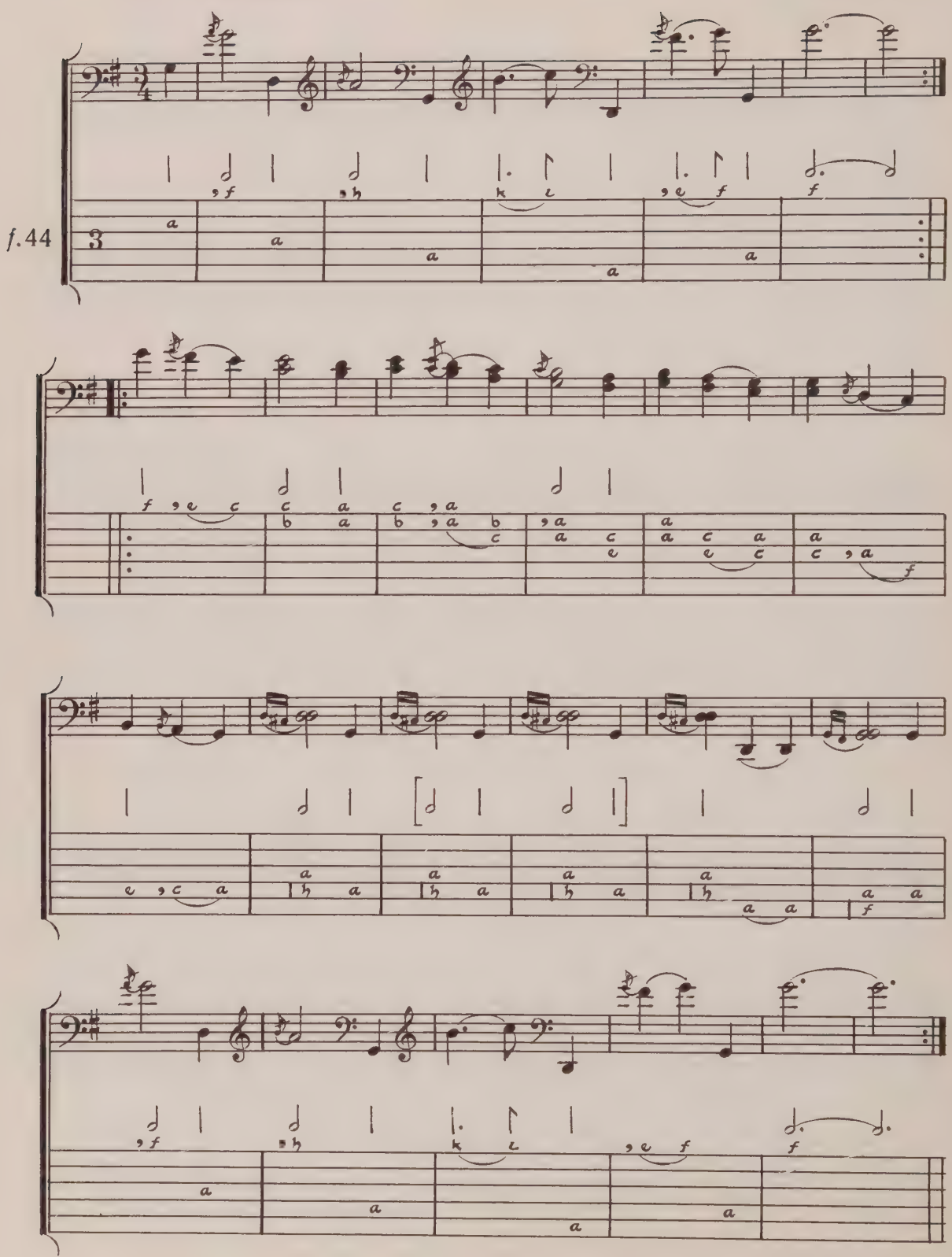
11. S.T.

Tho. Mace sen.



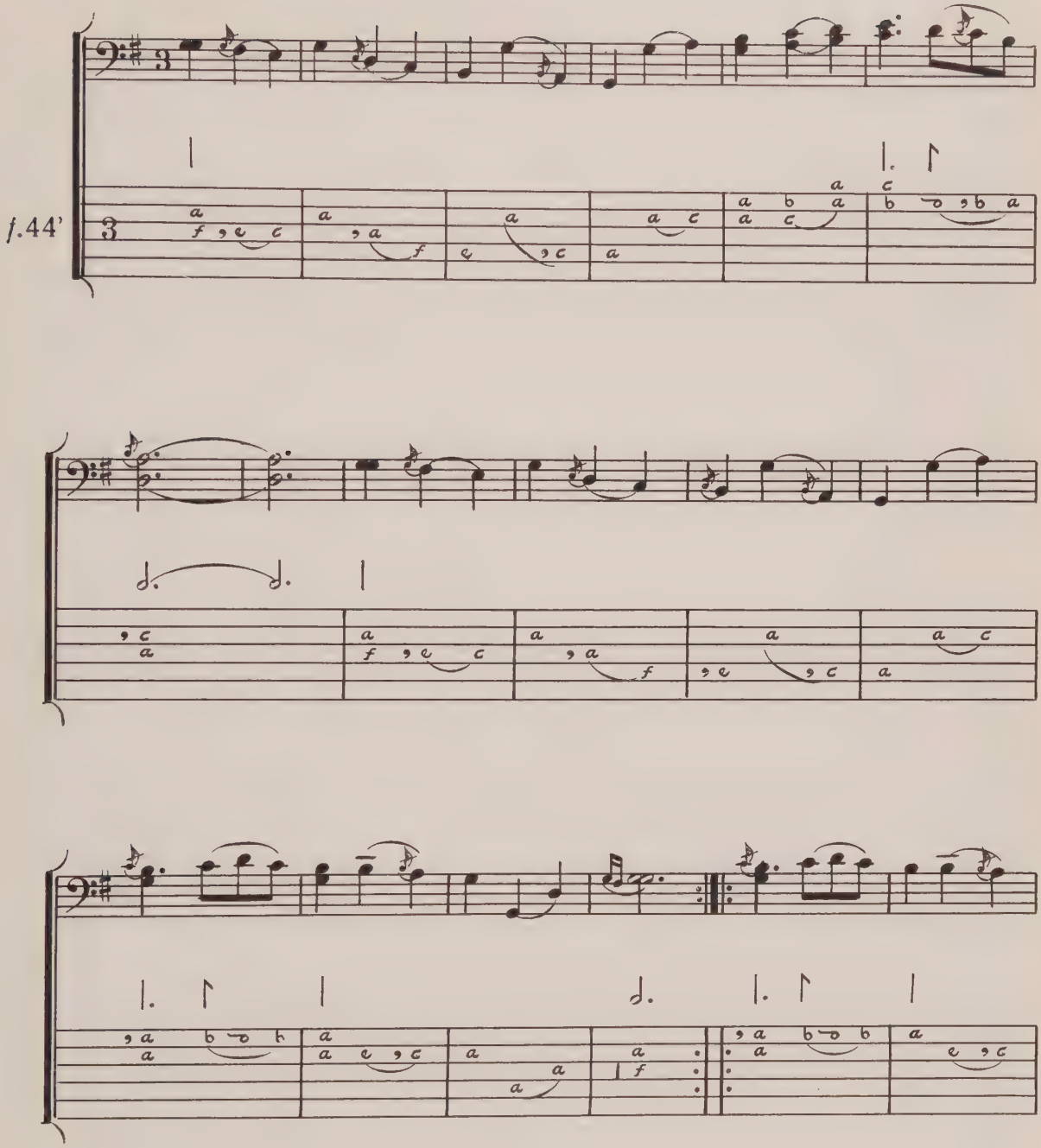
12. S^r Leavis

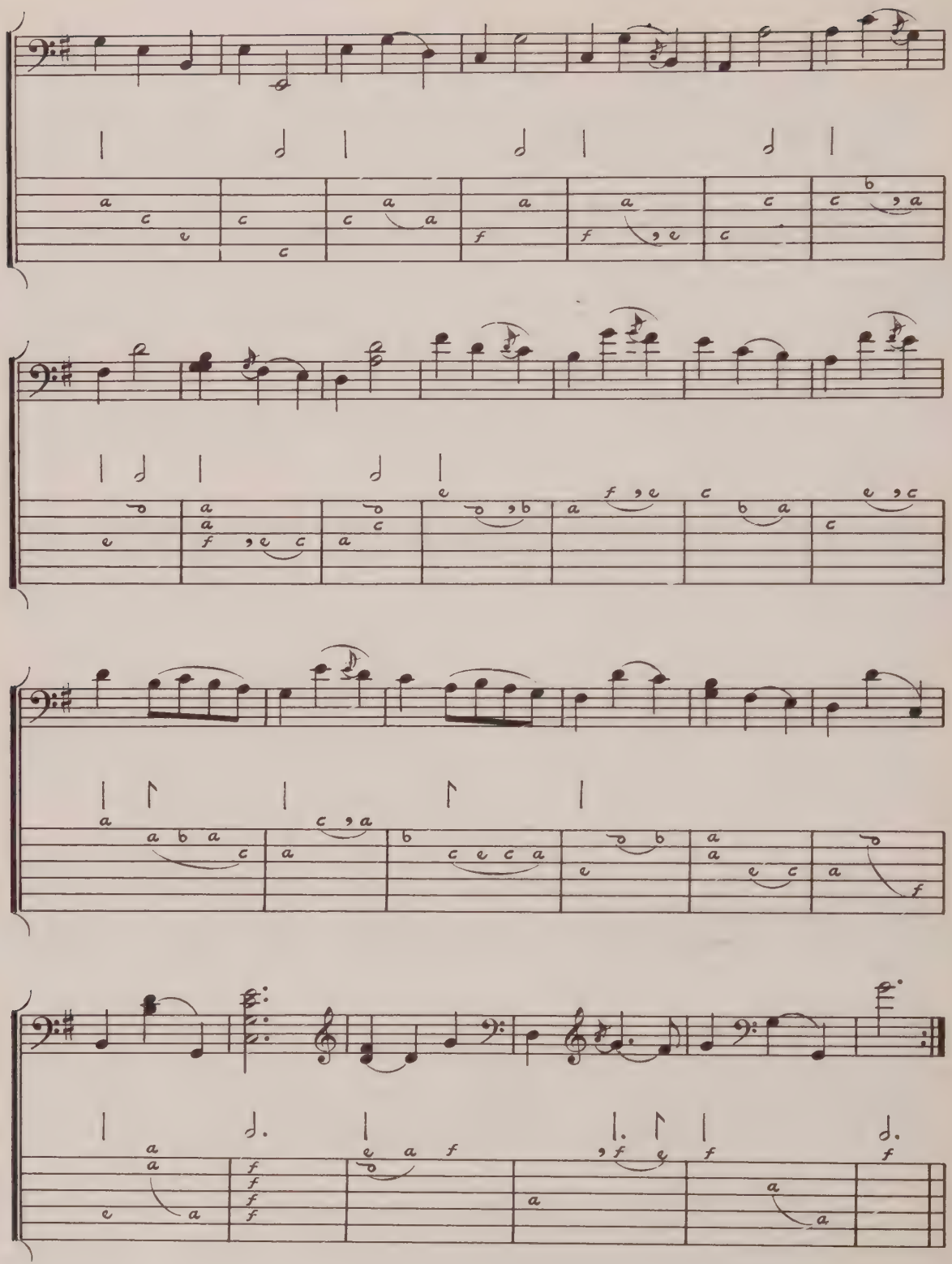
Tho. Mace sen.



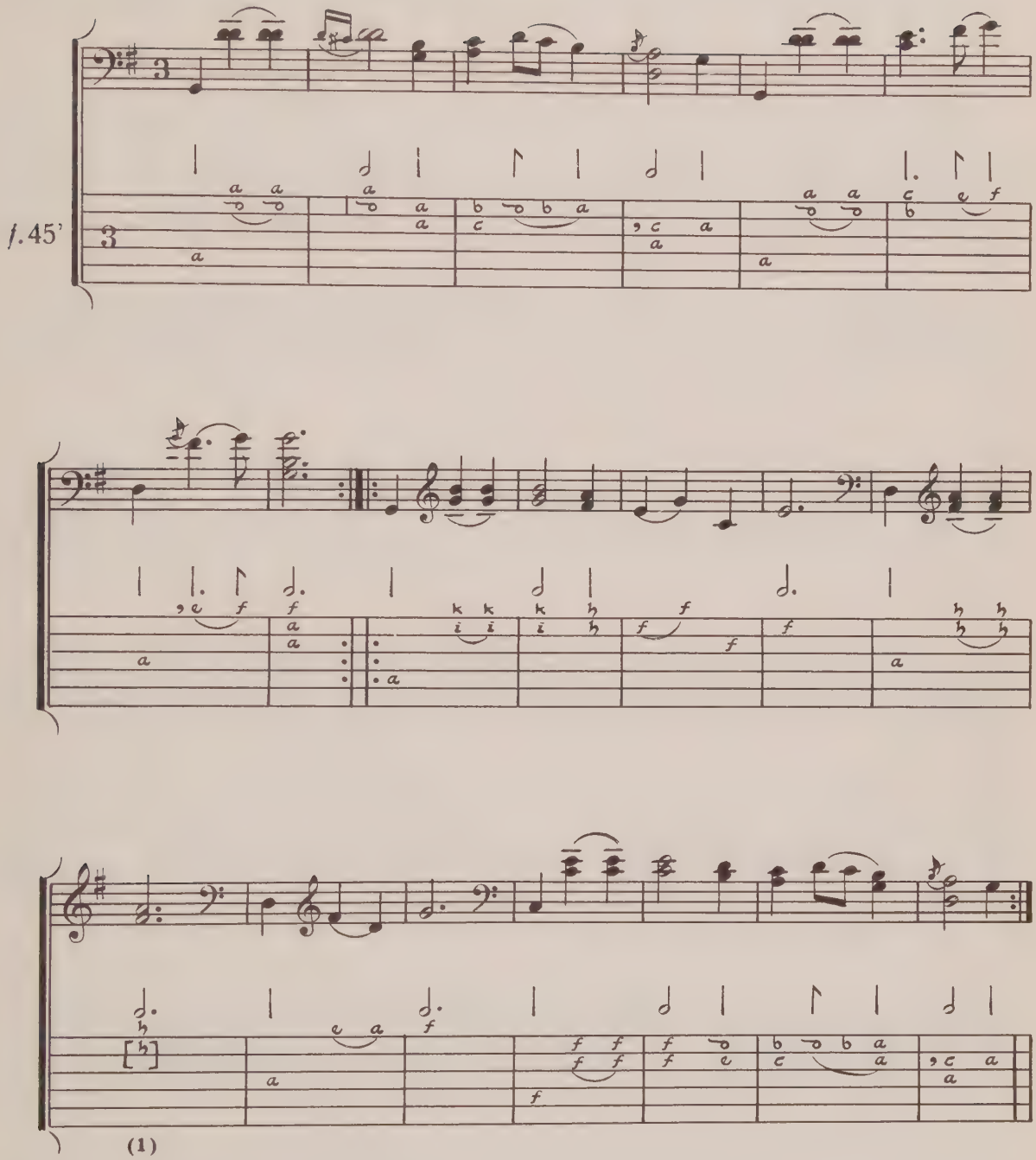
13. S. T.

Tho. Mace sen.



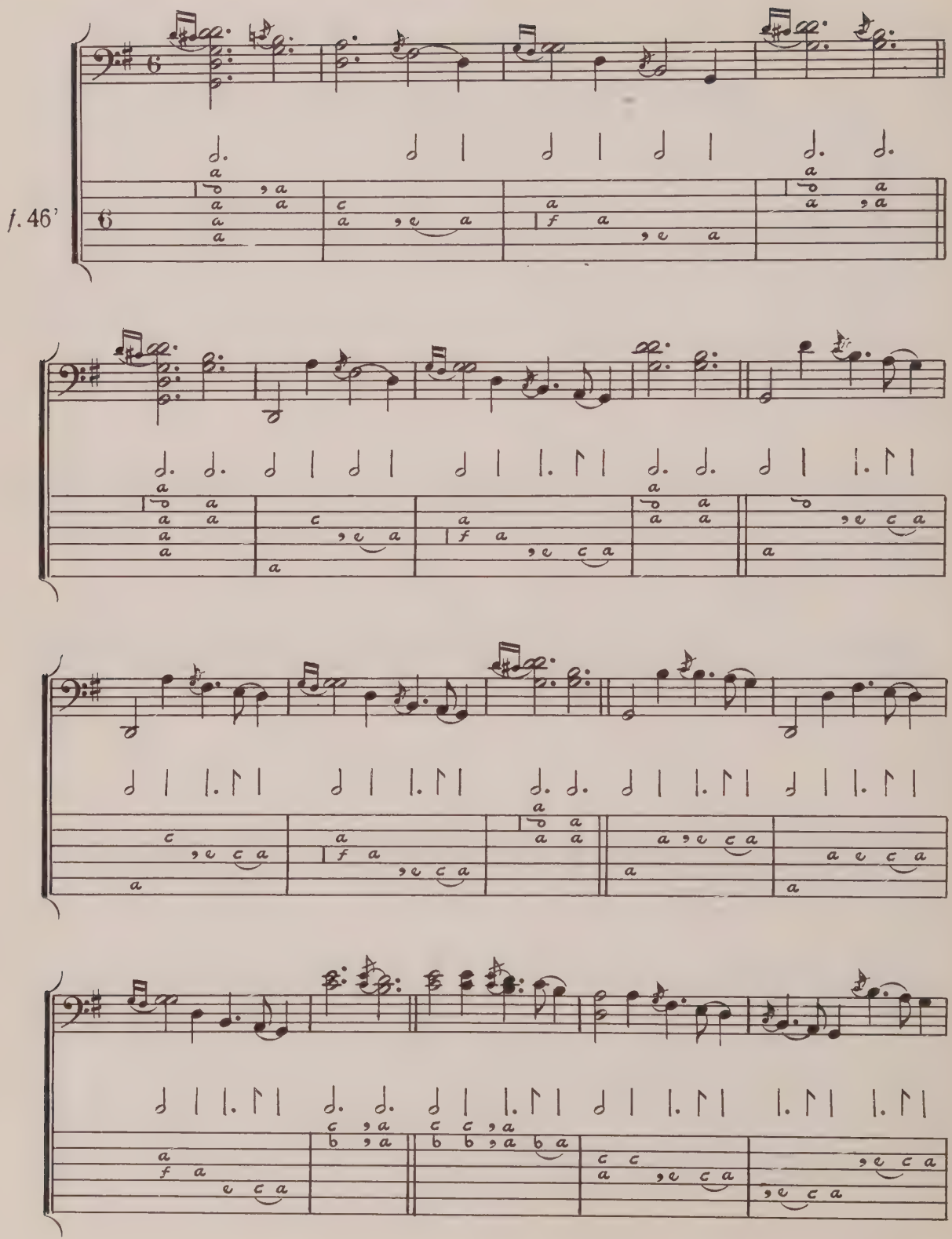


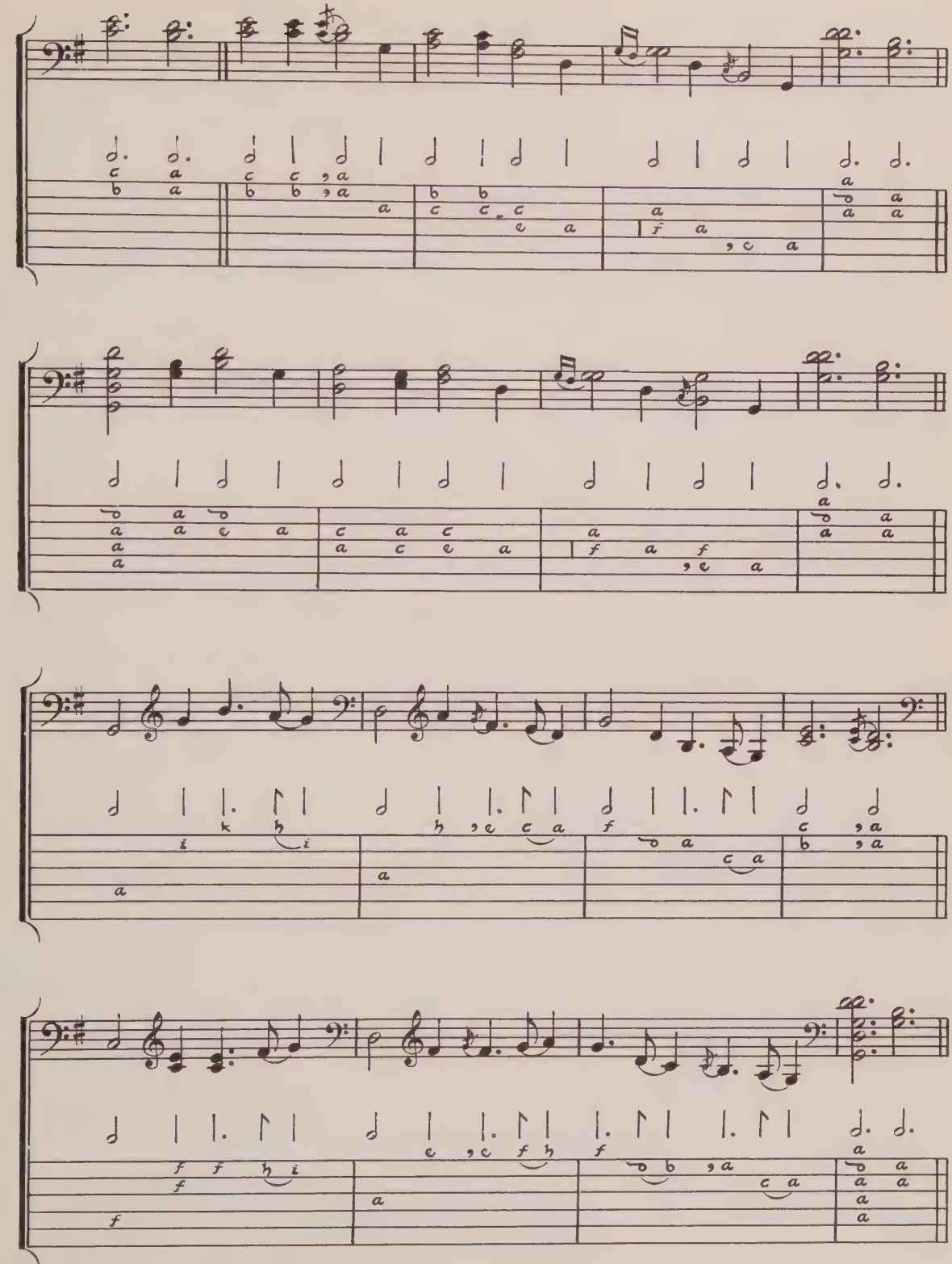
14. Saraband



(1) *h* zème manque

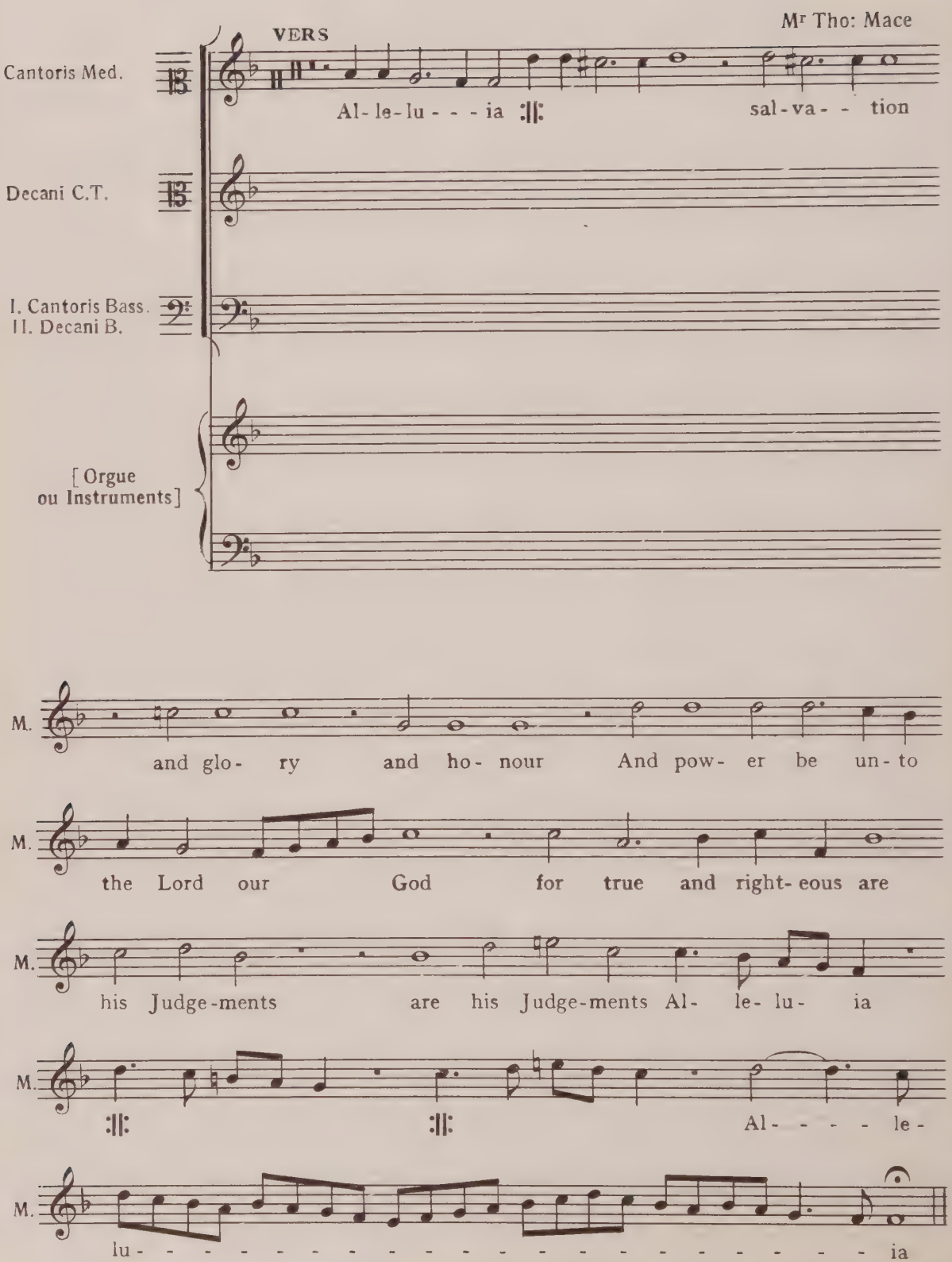
15. S.T.

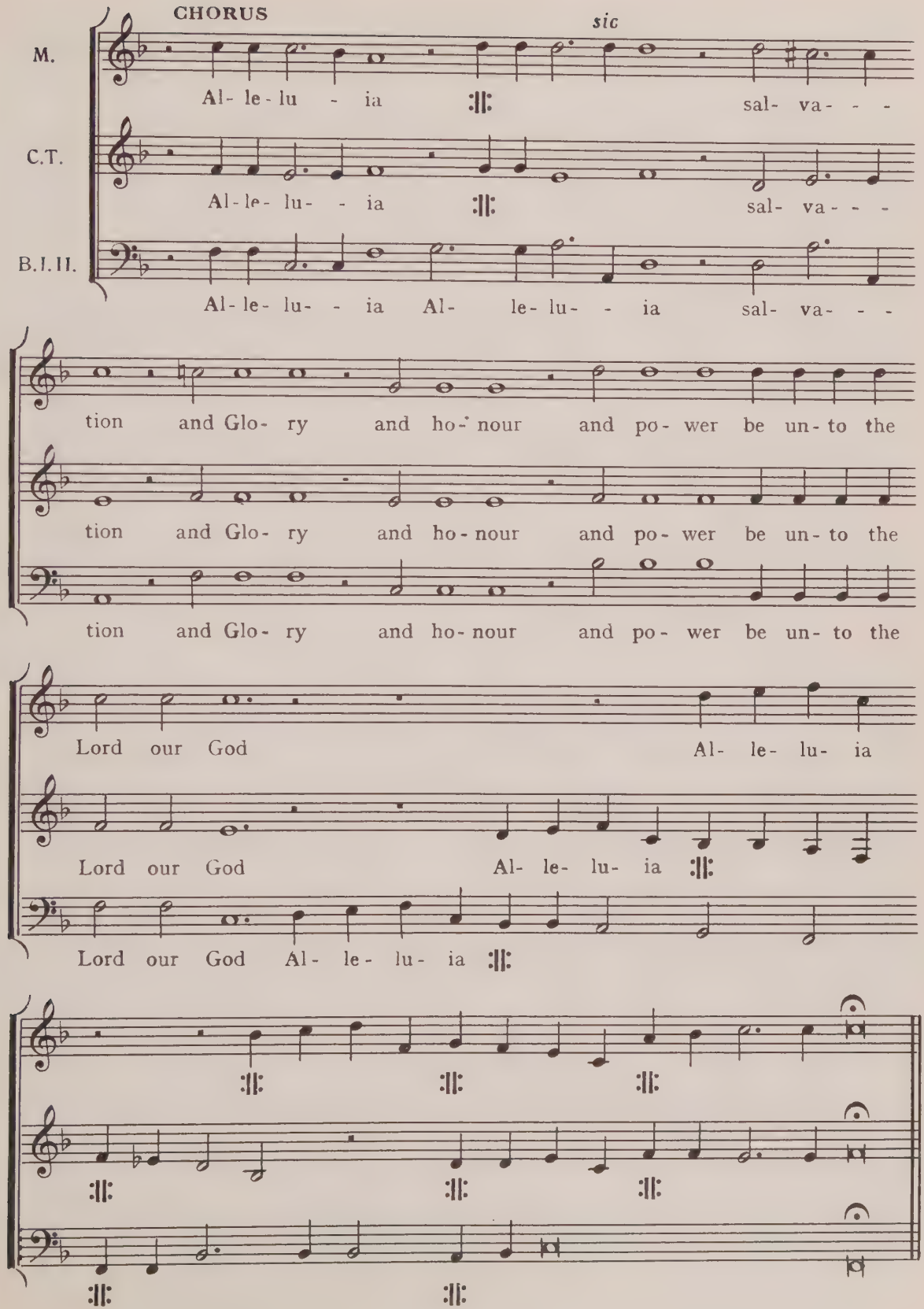


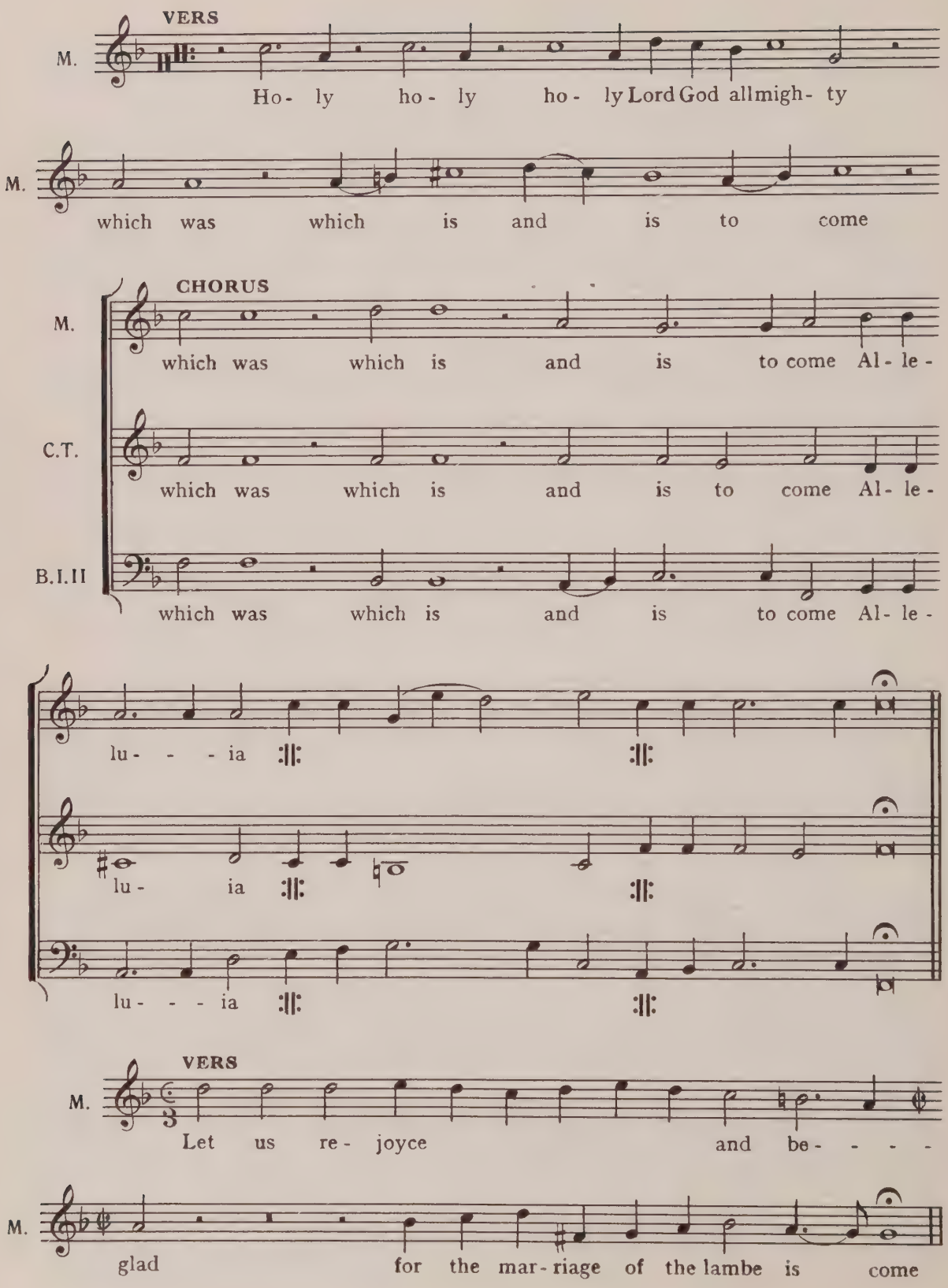


VERSE ANTHEM

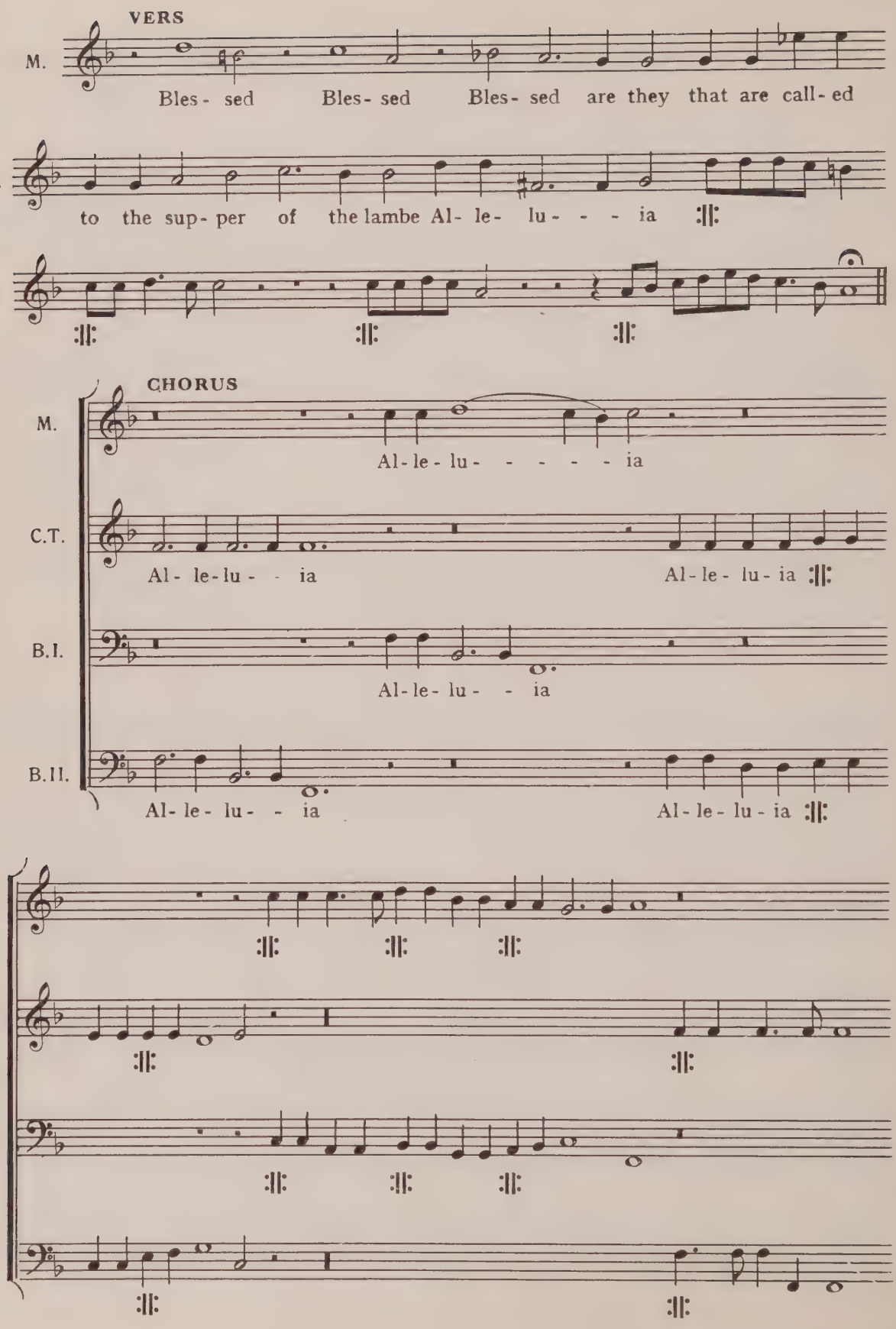
I HEARD A VOICE

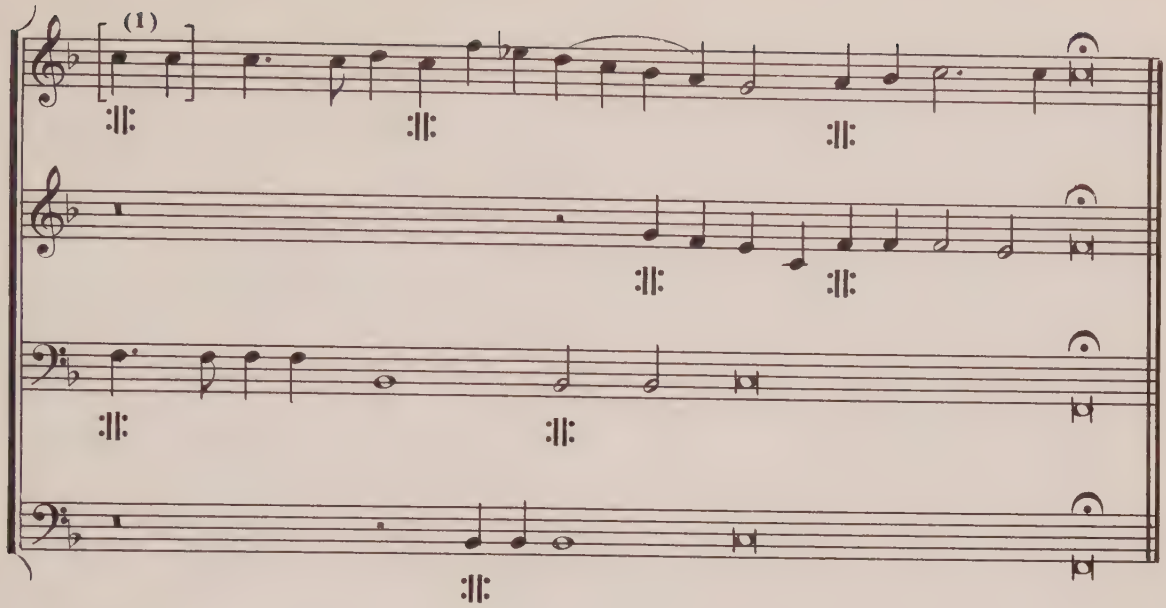

Mr Tho: Mace
VERS
Cantoris Med.
Al- le- lu - - - ia
sal- va - - tion
Decani C.T.
I. Cantoris Bass.
II. Decani B.
[Orgue
ou Instruments]
M.
and glo- ry and ho- nour And pow- er be un- to
M.
the Lord our God for true and right- eous are
M.
his Judge-ments are his Judge-ments Al- le- lu- ia
M.
Al- - - - le-
M.
lu - ia


CHORUS
sic
M.
Al- le- lu - ia
sal- va- - -
C.T.
Al- le- lu- - ia
sal- va- - -
B.I.II.
Al- le- lu- - ia Al- le- lu- - ia
sal- va- - -
tion and Glo- ry and ho- nour and po- wer be un- to the
tion and Glo- ry and ho- nour and po- wer be un- to the
tion and Glo- ry and ho- nour and po- wer be un- to the
Lord our God
Al- le- lu- ia
Lord our God
Al- le- lu- ia
Lord our God Al- le- lu- ia


VERS
M.
Ho- ly ho- ly ho- ly Lord God allmigh- ty
M.
which was which is and is to come
CHORUS
M.
which was which is and is to come Al- le-
C.T.
which was which is and is to come Al- le-
B.I.II
which was which is and is to come Al- le-
lu- - - ia
lu- ia
lu- - - ia
VERS
M.
Let us re- joyce and be- - - -
M.
glad for the mar- riage of the lambe is come

CHORUS
M.
Al- le- lu- ia
C.T.
Al- le-
B.I.II
Al- le- lu- ia
lu- ia


VERS
M.
Bles- sed Bles- sed Bles- sed are they that are call- ed
M.
to the sup- per of the lambe Al- le- lu- - - - ia
M.
CHORUS
M.
Al- le- lu- - - - - - ia
C.T.
Al- le- lu- - ia
Al- le- lu- ia
B.I.
Al- le- lu- - ia
B.II.
Al- le- lu- - ia
Al- le- lu- ia



(1) *Deux notes manquantes*

Louis LEFORT, graveur -- Paris

IMPRIMERIE LOUIS-JEAN
Ouvrages scientifiques
TYPO-OFFSET
GAP (Hautes-Alpes)
Dépôt légal n° 266
1966

PB 0006371
517-25